EGIAR

aldizkaria

EGIAR
aldizkaria

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 0 - Nº 0 / 2016ko Ekaina - Junio 2016

Editoreak-diseinua / Editores-diseño
Urtzi Canto, Beñat Krolem, David Pavo Cuadrado, Iker Perez Goiri

Azaleko diseinua eta logotipoa / Diseño de cubierta y logotipo
Iñaki Elosua

Azaleko irudia / Imagen de portada
Elena Aitzkoa

Kontaktua / Contacto
egiar.org
egiaraldizkaria@gmail.com
www.facebook.com/egiaraldizkaria

Inprimategia / Imprenta
Gráficas Alzate (Iruña-Pamplona)

L.G. / D. L.
BI 801-2016

ISSN
2529-8550

Bilbao: Equipo editorial EGIAR Argitaratze-taldea, Fundación BilbaoArte Fundazioa.

BibaoArte Fundazioa - BBKren 2016ko produkzio bekarekin egindako proiektua.
Un proyecto realizado con la beca de producción 2016 de la Fundación BilbaoArte - BBK.

7 **Aurkezpena / Presentación**

8-12 **Encuentros en los cortes del menhir**
Mariana Unda

13-19 **El pedestal y la estatua. Un ensayo apoyado en el bailaor Israel Galván**
David Pavo Cuadrado

20-22 **Hainbat esperientzia / Experiencias varias**
Aitor Etxeberria

23-24 **Lekua eta argia**
Iker Perez Goiri

25-28 Damaris Pan

29-32 **Baratzea eta biok**
Imanol Esperesate Azpiazu

33-34 **Tres poemas. Extraídos de "17 poemas y un presentimiento o Poemario incierto"**
Antonio Flores Valcárcel

35-38 **Arnasa uraren gainean zebilen**
Iker Perez Goiri

39 **Texto introductorio extraído de una reflexión más extensa sobre el hacer poético desde el cuerpo a la palabra**
Antonio Flores Valcárcel

40-41 Elena Aitzkoa

42-44 **Gotorlekua**
Beñat Krolem

45-46 **Instructivo para encontrarle formas a una nube**
Paulina del Collado

47-49 **Urperatxe / Naufragio**
José Zugasti

50-51 **Cuco / Cucote**
Pablo Flores

52-55 Urtzi Canto

56 **De Iker para Antonio**

57 **Textos utilizados en acciones**
Antonio Flores Valcárcel

58-61 **Hitzen aterpea**
Itu Banda

62-63 Igor Rezola

64 **Minificciones**
Paulina del Collado

Jorge Oteizaren *Quosque tandem…!* liburutik ateratako EGIAR terminoak materia donesten eta bizitzaz dohaintzen duen gertaera estetiko baten berri ematen du, gainerako hizkuntzetan baliokiderik gabekoa eta euskararen funtsezko bi erro semantikoen elkartzetik eratortzen dena: *EGI-* (EGO errotik: eguzki, Jainko, Hegoalde, hegoa-hegala; *GO* sustraiduna: goi, garai) eta *-ARR* (tarte-zulo, huts, zeruko ahurtasun, *harri* hitzaren sorburu, eta zehazki, bertan egindako zulogunea). *Harrian gauzatzen den Egia. Eliza eta parlamentu primitiboak.*

EGI haraindiko gertaera baten adierazlea da, goreneko gertakariarena (*GO*), Jainkoa edo Egia. *ARR* gertaera argitzen (ARR-gitu) duen materiaren adierazle, harria. Hauek dira aldizkari honen zutabeak (mugARRiak, zedARRiak, metARRiak eta pilAReak), berorren oinARRiak eta euskARRiak, Hegoaldeko argirantz (ARRgi, Eguzki), hegaldian, gidatuko gaituztenak, hARagitutako Jainkoa (ARR-EGIztuta?).

EGIAR-rek paperezko errekaren uharri-hitz izan gura du, ebaketa zuhurraz materia eragingo duena, egiak uretatik burua atera dezan, arnasketa ahalbidetuz, artearen esparrutik bizitzarako: gorantz pisua daukan letra izan nahi du.

***

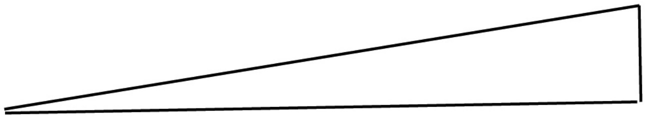
El término EGIAR, extraído de *Quousque tándem… !* de Jorge Oteiza, da cuenta de un acontecimiento estético que es consecuencia de una acción por la cual la materia queda consagrada, artificiada, dotada de vida, sin equivalente en otros idiomas, consecuencia de una corrupción fonética entre dos raíces semánticas fundamentales del euskera: *EGUI-* (de EGO: sol, Dios, Sur o ala; a su vez derivado de *GO*: arriba, alto) y *-ARR* (hueco, vacío, concavidad celeste; que deriva en *harri:* piedra, específicamente, oquedad en esta). *Verdad en la piedra. Iglesia y parlamento primitivos.*

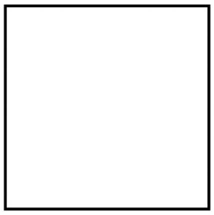
EGI alude a un acontecimiento, trascendente, alto (*GO*), la Verdad o Dios. *ARR* a la materia donde se (des-)vela lo acontecido, la piedra (ARRI). Estos son los pilares (mugARRi, zedARRi, metARRi, ¿pilARR?) sobre los cuales quiere sustentarse (oinARRI, euskARRi) esta revista, que nos guiarán en el vuelvo (EGAN) hacia la luz (ARGI, EGUZKI) del Sur (EGO), el Dios (EGI) encarnado (hARagiztuta ¿ARR-EGIztuta?).

EGIAR quiere ser la palabra-canto rodado del ARRoyo de papel, cuyo corte certero produzca una activación de la materia con la que la Verdad saque la cabeza del agua y nos permita respirar desde el arte para la vida: quiere ser letra que pese hacia lo alto.

ENCUENTROS EN LOS CORTES DEL MENHIR

Cuando me invitaron a participar en esta publicación con la idea de dedicar unas páginas a la artista Elena Asins, cuya obra ha sido un gran referente para mi trabajo durante los últimos años, inicié una nueva búsqueda a partir de las imágenes y de la memoria de las experiencias que me aportaron sus “Encuentros tardíos”. Me sumergí en su trabajo intentando descifrar, no se muy bien por que motivo, esa “idea” que envuelve a toda su obra. Pronto comencé a encontrar una infinitud de nuevas asociaciones naturales, religiosas, místicas y cultas contenidas en esa forma que la artista consigue articular con enorme maestría. Su obra se me revela AHORA aún mas bella que antes. Comencé a escribir un texto imposible de ordenar y cuanto más avanzaba en mi cometido, más me daba cuenta de que la palabra no estaba a la altura de ese lenguaje que es su legado. HOY siento que un texto referido a su obra se convierte en una blasfemia. Estas páginas suponen mi humilde intento de plasmar mis experiencias e indagaciones alrededor de su trabajo. Una visión personal sobre su idea. Para ello he decidido trabajar por un lado, ordenando todas esas sugerencias y esos encuentros que son fruto de una investigación teórica en base a tres conceptos que derivan de la idea de memoria y que relaciono directamente con sus formas e imágenes. ROCA, ARQUETIPO Y TÓTEM. Simultáneamente, he trabajado a partir de sus imágenes. Repitiéndolas, haciéndolas, dibujándolas, ordenándolas y desordenándolas. De la relación de estos dos procesos simultaneos, surgen estas nuevas imágenes que considero mi memoria sobre su obra.



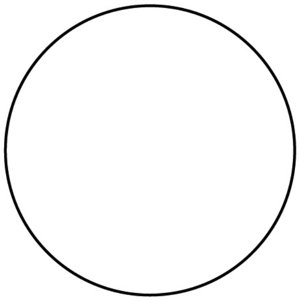


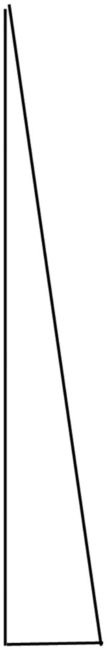
ROCA

ESTAR / ATEMPORAL/
PRESENCIA/ REAL/
SIGNO/ FIGURA/ ETERNA

TÓTEM

TOTALIDAD/
SIMBÓLICA/
MONUMENTO,/
CUADRATURA /
CÍRCULO/
DESCENDENTE/
ASCENDENTE/
RITUAL/ ACOGIDA/
OSCURIDAD/
TRANSICIÓN/
VACÍO/ UNIDAD/





ARQUETIPO

SISTEMA/ CONSTRUCCIÓN/ MATEMÁTICA/

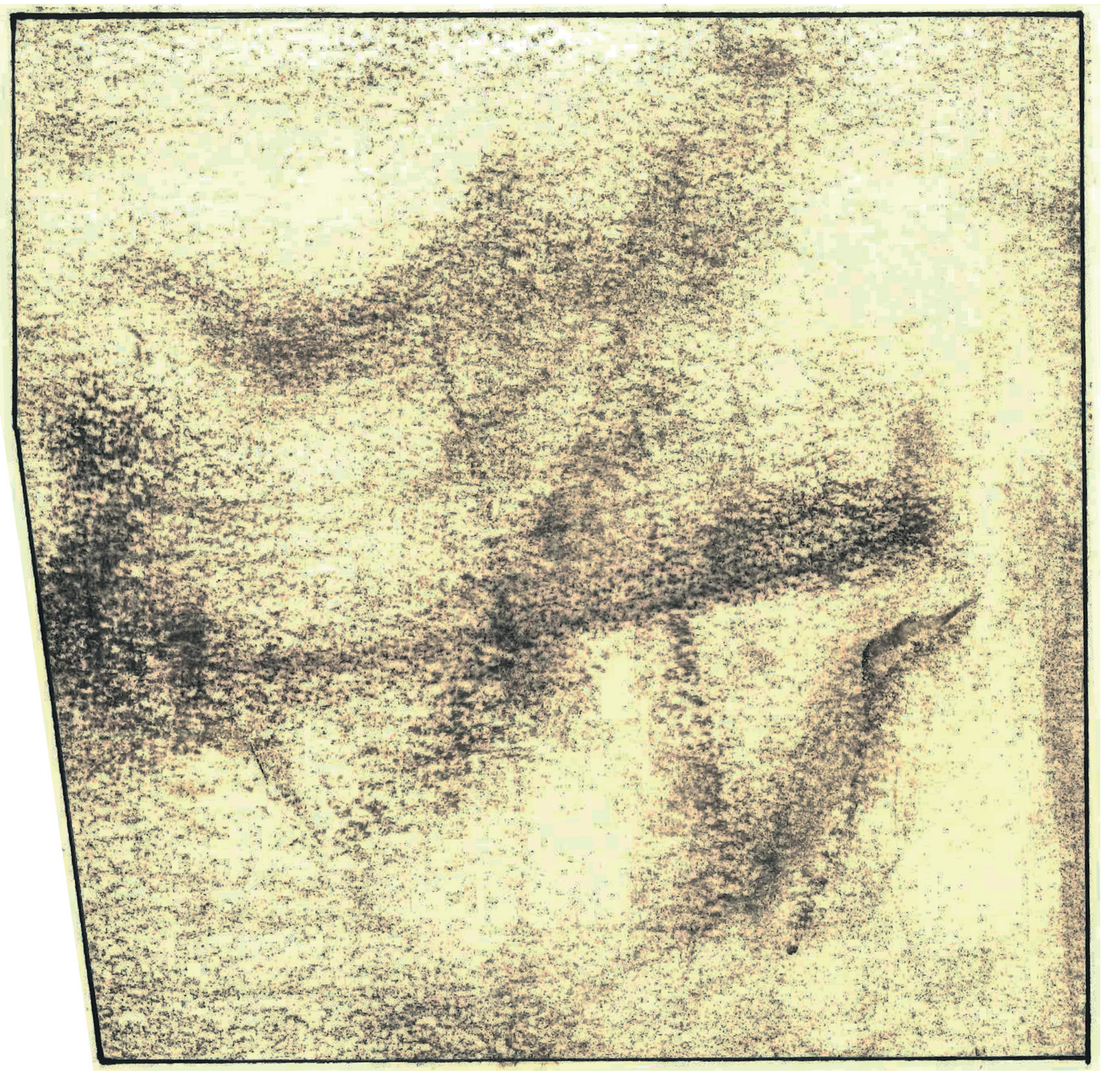
DISCURSO/ MUSICAL/ MENSAJE/ LIBRE/

LENGUAJE/ COMPLEJO/

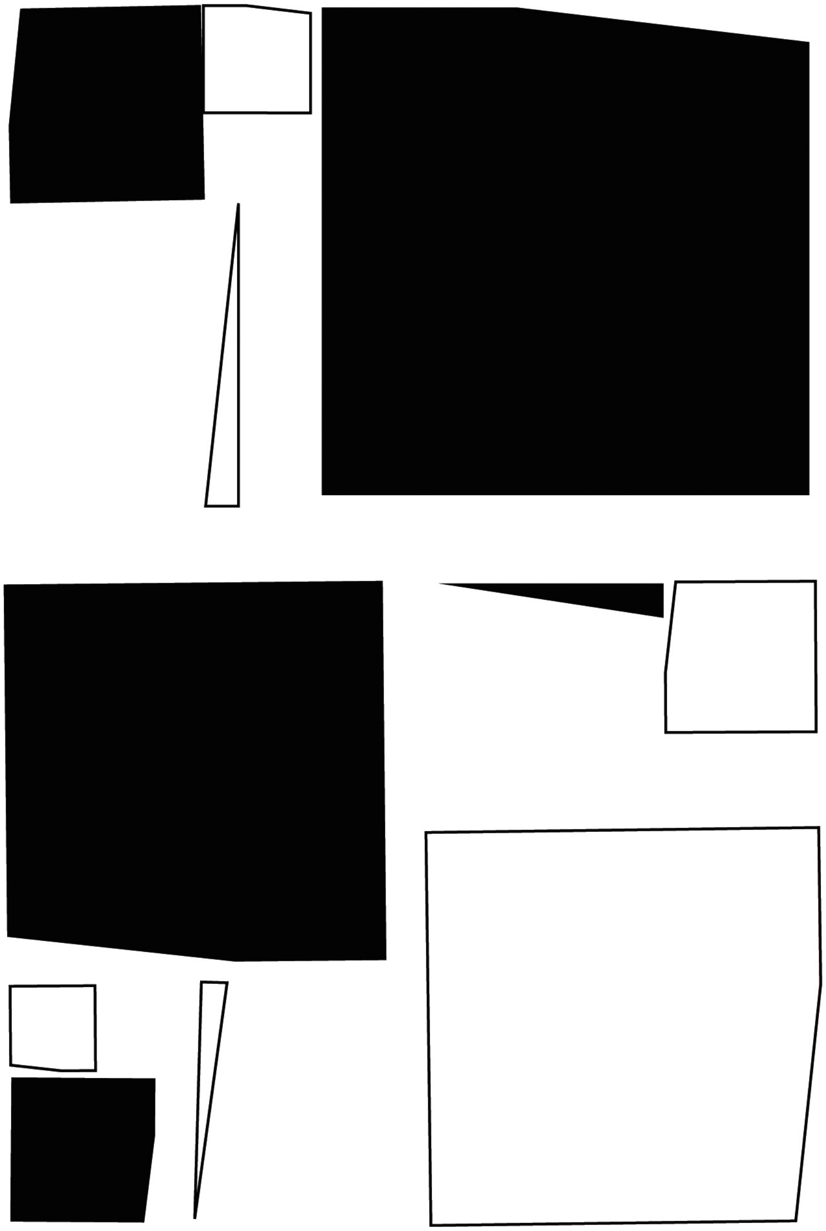
IMAGEN/ PENSAMIENTO/ CONOCIMIENTO/

LÓGICA/ GENERATIVA/

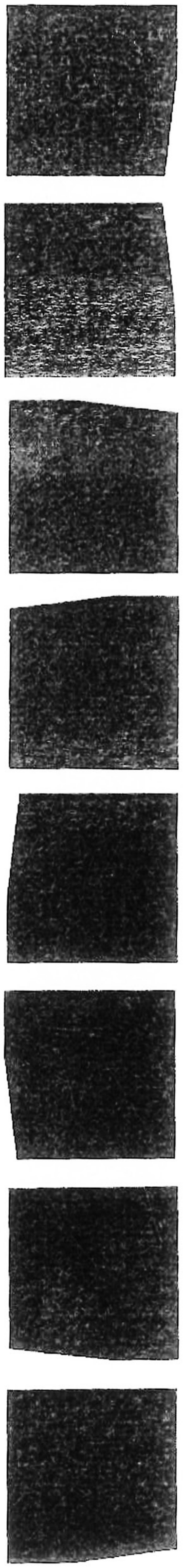
SECCIÓN/ ESTRUCTURAL/ MEDIDA/ AÚREA



ROCA



ARQUETIPO



TÓTEM

El pedestal y la estatua

Un ensayo apoyado en el bailaor Israel Galván

David Pavo Cuadrado

Siempre he construido la escultura en el suelo. Pocas veces he utilizado, para su presentación, una peana, artefacto, *a priori*, aséptico para este fin; sólo en las escasas ocasiones en las que he necesitado generar una discontinuidad en el espacio, para su configuración.

En un seminario con Juan Luis Moraza[1], aludí a mi desinterés por este prisma, a la extraña relación que como escultor mantengo con esta construcción dada, a lo que él me respondió, no sin razón, que en tanto que lugar de representación es equivalente el suelo a la peana, y por extensión, cualquier otro. Esta complejidad lleva a considerar «lo difícil que es, en cualquier caso, disociar la representación de lo representado»[2].

1

Para una aproximación a lo expuesto vamos a servirnos de la danza, concretamente, del baile de Israel Galván (Sevilla, 1973), en palabras de Enrique Morente, «el más viejo de los bailaores jóvenes», «bailaor de bailaores» según Pedro G. Romero[3], sufridor de un bailar impuesto durante la niñez que lo abocó a una lucha encarnizada con el baile flamenco y su ortodoxia: batalla de la que nacieron las singulares formas de su estética.

Entre las consideraciones que de él escribe el historiador de arte Georges Didi-Huberman en el ensayo *El bailaor de soledades* que dedica al análisis de su baile, advierte que 'esculpe el aire':

> Cuando este cuerpo de fauno inocente, que roza algunas veces una especie de estado *boderlaine*, -y no me hace pensar en nadie, excepto en Nijinsky-, adelanta ambas manos, el aire queda literalmente esculpido; cuando extiende el brazo por encima de él, simplemente dibuja una figura absoluta (…) Cuando levanta un solo dedo, resulta inolvidable. Y entonces detiene todo, en cierto modo se repliega, regresa a la sombra y vuelve a ser el hombre humilde que en el fondo no ha dejado de ser (…) crea *Pathosformeln* sin patetismo, puras formas para el padecer (…) He ahí por qué sus gestos nos conmueven sin que podamos atribuirle una significación emocional precisa (expresar no quiere decir significar). Su cuerpo produce fórmulas cuyo *pathos* queda ahí, ante nosotros, aunque como en suspenso, como si flotara en la sombra.[4]

En el ensayo, Didi-Huberman, destaca del bailaor el hecho de bailar sus soledades y con ellas, lo que sirve de título a su libro. Estas *soledades* suponen además un giño al *palo* flamenco perteneciente al grupo de los cantes denominados *jondos* al que pertenece la *soleá*, estilo propio también del toque y del baile. Se denomina *soleá* como consecuencia de una corrupción fonética en el habla popular andaluza en el uso del término 'soledad', también por algunos autores denominado, hasta finales del siglo XIX, «cantos de soledad»[5], o en su expresión popular, la utilizada por el «vulgo»[6], «soleáres», pudiendo ser también lo que se expone al sol, y se solea.

Israel Galván bailando *Solo* durante la Bienal de Flamenco de Sevilla de 2012. Momento en el que alude a su animal-Tótem, el toro.

Atendiendo a las primeras expresiones con las que Israel Galván comienza a 'esculpir el aire', se evoca en mi memoria una cita del escritor y musicólogo francés Andrés Juarés en su análisis del cante, baile y toque *jondo* que es la *soleá*, cita a la que Manuel de Falla alude en su artículo *La proposición del "cante jondo"*: «las soleás son semejantes a ánforas persas súbitamente trasmutadas en bayaderas y arcilla amorosa»[7]. La imagen que construye la metáfora, evocada en otros textos (como ánfora o guitarra, que es a la vez cuerpo de mujer gitana, y que sostiene otro recipiente en su cadera, un cántaro de agua, generando una imagen poética en la que una vasija se sostiene en otra)[8], nos remite a las primeras intromisiones espaciales del bailaor. Lo imaginamos entonces, en el momento en el que comienza a convertirse en ánfora receptora del espacio que lo circunscribe al iniciarse en la escultura del aire, desde el lugar-pedestal circunstancial, desarrollando el intenso nudo de su labor, misión breve de la que regresa tras cada uno de sus insistentes *remates*. Son, las suyas, operaciones análogas al aforismo en baile, muchas veces concluidas con un tancredismo, más oportunamente, con una inmovilización[9], para situarse de nuevo en el estado natural del que partió.

Este estilo, vinculado al baile de Israel Galván probablemente tanto como otros *palos*, sin embargo, ha quedado mitologizado por el texto de Didi-Huberman; una atribución -el papel de *Bailaor de soledades*- de la que parece querer huir desde entonces, paradójicamente, solo, desinteresado en una soledad no compañera. A esta circunstancia Israel Galván responde: «Aunque casi siempre bailo solo, imagino que me acompañan fantasmas que hacen que abandone mi papel de "bailaor de soledades". No querría decir Didi-Huberman: de *soleares*.»[10] El conflicto, entre lo enunciado por el título del ensayo, por otra parte, prolífico, y el sentir del bailaor, parece generarlo la preposición *de*, que Galván siente que debería ser *con*, pues parecería aceptar mejor bailar con la soledad que bailarla a ella, y ser un *Bailaor con soledades, de soleares*. Un hecho equivalente sucede con el estudio *Bailar el silencio* que Corinne Frayssinet-Savy dedica al baile de Israel Galván[11]. Comprendemos, por tanto, que el bailaor, necesitado de un *otro* significante con el que construir su baile, no baila la soledad, ni solo, incluso cuando baila *Solo*, ni el silencio, ni en silencio, sino con ellos: baila con la soledad (y la *soleá*) y baila con el silencio -ese *Silencio* con el que baila en el *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura-. De no ser así, su baile quedaría en una representación de *lo otro*, un doble, y sin embargo, es una máscara que con *lo otro*, significante e ineludible, construye, resolviendo en ella la sobrecogedora plástica, inédita, de su baile; un producto estético, irreversible en tanto que en él quedan resueltos, aleados[12], sus *otros* (rostros) significantes -diversos, a mi parecer, objetivamente incalculables-, resultando en su propia narración, la que a sí misma se significa (no significando *lo otro*: la soledad o el silencio), siendo presencia de sí.

Por lo tanto, su baile no representa: la estatua es en su cuerpo, encarnada por él -su cuerpo es la estatua cuando, mediante el baile y con *los otros*, construye una máscara, un artefacto donde lo sagrado del paisaje y el rostro-cuerpo se funden-. En este sentido, es emocionante advertir que el cuerpo de Israel Galván está colmado de estatuas, de los símbolos que con su baile resuelve, en sí, y que incluso cuando no baila, cuando camina (si es que no baila cuando camina), estas estatuas de la estatuaria de su baile se le desbordan del cuerpo, cayéndosele, una tras otra, tras haberlo transformado: «Poco a poco mi cuerpo iba transformándose con el propio bailar».[13]

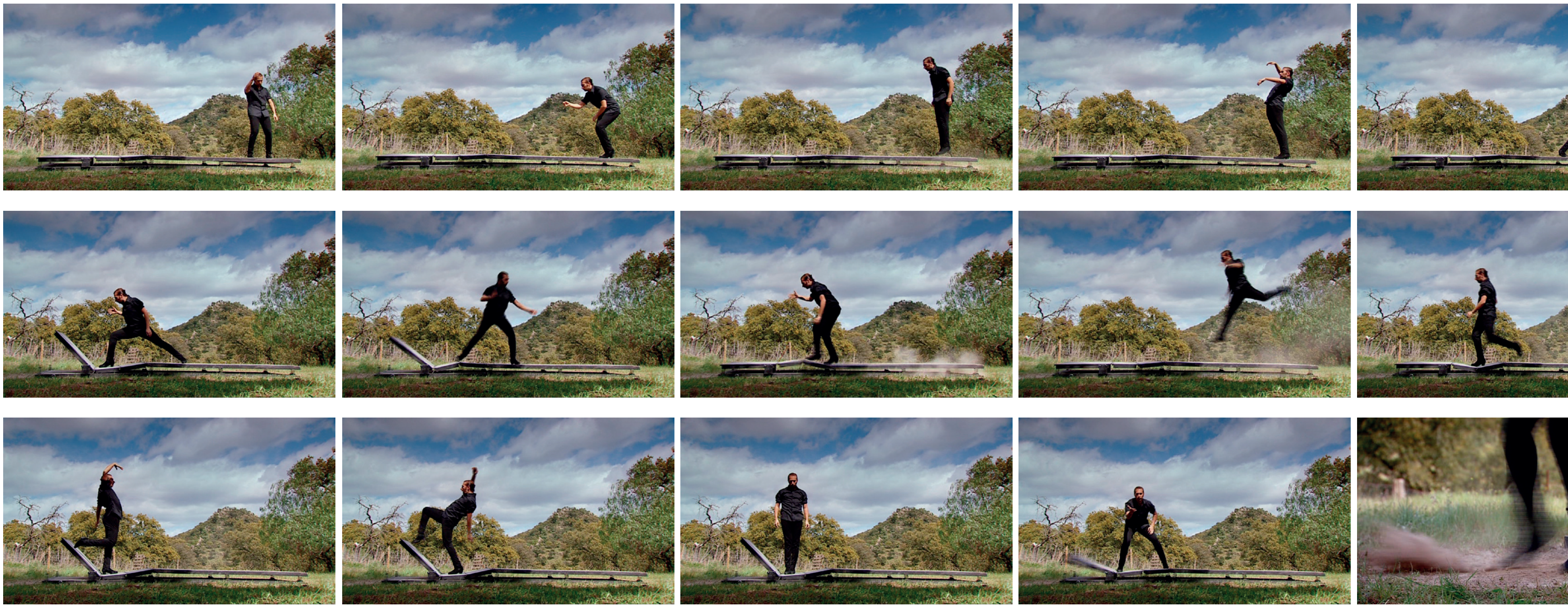
> Cada vez que he hecho un espectáculo he intentado cambiar técnicamente, cosas del cuerpo, y eso se me ha quedado. Por ejemplo, *La Metamorfosis*, me dejó el cuerpo un poquito viciado, porque me llevé mucho tiempo ensayando poses que me deformaban el cuerpo.[14]

A ello se suma el interés de Israel Galván por el tablao, por el suelo, vale decir, el lugar de representación, como pedestal donde, el bailaor flamenco, despliega su operación, específicamente, emitiendo golpes -herencia que deja el pueblo gitano en esta expresión-, por una necesidad patética de expulsar la tristeza, individual e histórica, de desprenderse de ella[15], movido por un sentimiento trascendente, de carácter trágico -siguiendo las consideraciones de Miguel de Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*-, expulsando la energía de un cuerpo que encuentra su punto concéntrico en el estómago[16]: «Lo más importante es mantener esa energía flamenca, que es lo importante del gesto: el gesto flamenco es lo que nos diferencia», declara Galván. De su compleja relación con el suelo afirma: «Me he pasado toda la vida bailando al suelo y no me ha respondido nunca.» Es por ello que interesado en la idea de terremoto, en la tierra que tiembla y hace bailar los cuerpos, sus operarios le construyen un artefacto-tablao con el que Israel Galván baila. Ahora el bailaor pregunta y el tablao responde, ya no sólo con un sonido cuando su botín, su pezuña[17] (ese botín blanco, una deferencia exacta a Vicente Escudero), lo golpea: tacón, punta, suela… y las infinitas posibilidades que inventa en el uso de este instrumento. El tablao responde a su insistencia, al *¡ay!* continuo de sus pies, doblándose hacia arriba, cayendo después al quitar el contrapeso de su cuerpo, generando un estruendo tras la caída, una vibración prolongada… en definitiva, un paisaje de acontecimientos -de respuestas- con los que Israel Galván baila, cada vez, con más fantasmas, menos solo: «Ahora me he hecho un suelo que me responde, y hace música, y yo bailo la música que me hace el suelo.» Para entonces Galván ha experimentado, reconocido, las posibilidades que, sirviéndose de sus pezuñas, puede producir como respuesta en cada centímetro del disparatado artefacto, dotado de muelles y bisagras, siendo capaz de construir una partitura de golpes, con-sabidos, distinta en cada ejecución. Habría que decir que Israel Galván baila en el tablao, efectivamente, pero lo importante es que baila con él. Los puntos de conexión entre ambos, por los que se trasmite, fluye, la energía que el bailaor busca emitir a la tierra, podrían comprenderse equivalentes a las conexiones que Rainer Maria Rilke reconoce en las relaciones entre los cuerpos de Auguste Rodin:

> Una mano que se posa en el hombro o en el muslo de otro cuerpo, ya no pertenece del todo al cuerpo del que procede: de ella y del objeto que toca o agarra surge una cosa nueva, una cosa más que no tiene nombre y que no pertenece a nadie; y esta cosa que tiene sus límites determinados es lo importante ahora.

Así surge «ese inaudito estar-vinculado-unas-con-otras de sus figuras, ese mantenerse-juntas de las formas, ese no-soltarse por nada del mundo», «lugares de contacto» donde el artista «trabaja al resplandor de los relámpagos que se originan en esos puntos»[18]. Y al resplandor de los relámpagos trabaja el suelo, con el suelo -y no sólo con el suelo, sino con todo lo que toma contacto en su ascedente interés por bailar con objetos-, Israel Galván. En su quehacer de *soldador metafísico*, genera puntos de soldadura con *los otros* con los que baila.

Israel Galván bailando con el tablao en un paraje natural de los alrededores de Sevilla. Imágenes extraídas del film *Israel Galván* (2010) de María Reggiani.



2

El baile de Israel Galván se va conformando respecto de lo contingente, con el lugar, y en él, al mismo tiempo que el lugar circunstancial se sirve de su baile para ser, Lugar, consagrado -estático, inmóvil-, estéticamente dinámico. Los condicionantes son los del contexto: un suelo al que el bailaor pregunta insistentemente, un espacio en el que se imbuye y *recorta*, una guitarra y una voz -una batería, unos metales, unos vientos, un sintetizador, una proyección… -, o cuando baila solo (solo pero consigo y con *lo otro*), los latidos de su corazón que le sirven de compás, su respiración, la percusión que realiza al golpear su cuerpo (las manos que sacuden la carne o las uñas que chocan en los dientes). Estas escuchas y ejecuciones parecen estar motivadas por la necesidad de una orografía de acontecimientos con los que quiere construir su baile, construyéndose en él, desde lo singular del escenario-pedestal y su contingencia, cuyos significantes el bailaor incorpora a la estructura de su baile-estatua: «Hasta que no estás en ese momento, y lo vas haciendo, no lo sabes. Es mejor dejarse llevar», o «Puedo hacer una vuelta aquí… he vuelto a pasar… y se recoge más el cuerpo… y luego pasa aquí. Pero esto ya me sale solo, según escuche al cantaor», confiesa en la película de Reggiani. Una puesta en juego, una indefinición de su baile que posibilita los momentos inéditos de su deslumbrante plástica -la pulpa del resplandor-, y en consecuencia, advertir sus intuiciones estéticas más valiosas, los descubrimientos emocionantísimos del provenir de su dilatado flamenco. En palabras de Frayssinet-Savy:

> Cada interpretación se concibe como una creación en acto trabajada a través de la escucha muscular del cuerpo que baila. La apuesta de Israel Galván no consiste en reproducir figuras virtuosas de una representación a otra, sino en explorar cada combinación que se le presenta. (…) Cualquier accidente provocado, o incluso buscado por los diferentes dispositivos, participa de esta plasticidad (…) si ocurre un accidente como el del tambor roto del 28 de febrero de 2009 en la escena del Mercat de les Flors, en Barcelona, lo integra con deleite como un nuevo obstáculo que se ofrece a sí mismo. Improvisada improvisación que el espíritu de su baile absorbe naturalmente.[19]

El propio bailaor confirma esto, y del jugarse las formas en el acto, de la improvisación en su baile, declara:

> Cuando salgo a escena lo tengo todo muy hecho, muy controlado, pero como en el flamenco no hay partitura, sino que está también el estado de ánimo de uno, el del cantaor, el del guitarrista, como no hay batuta, siempre hay que improvisar. Como un flamenco no sepa improvisar sufre. Yo no sufro cuando hay un error. Lo resuelvo. Incluso, a veces tiene que fallar algo, para que todo salga mejor, más espontáneo. Creo que en el flamenco es necesaria la improvisación. Nunca, por muy controlado que se lleve todo, sale un paso igual. Yo creo que es de mal artista aburrirse haciendo siempre lo mismo.[20]

Israel Galván resuelve el baile con la contingencia. Trabaja con lo que no sabe, su saber es un saber no sabido[21], que necesita construir nuevamente y nuevo en cada ejecución, que es una búsqueda. El bailaor procede en «un luchar y no pensar», dejando fuera del escenario «el andamiaje» del baile, como La Niña de los Peines en el episodio lorquiano. Pudiendo ser un bailaor de lo virtuoso, sin embargo, no lo es; repite estas palabras en verso de Nietzsche: «¡Ante los virtuosos / yo quiero ser culpable, / significante deudor de toda gran culpa deudora!»[22]. Puede decirse que la virtud estética trata de la capacidad de resolverse con lo no sabido, de un jugarse la vida simbólicamente, o más bien, con lo simbólico, para el símbolo. Es por esto que durante la creación surgen momentos de gran indecisión, de extrema duda, marcados por una necesidad inmediata, impostergable, para dar solvencia a las formas. Son éstos los momentos que sobre el resto significan el sentido de la labor del arte, la de resolverse-como-buenamente-se-pueda con lo que no se sabe[23], enfrentándose a la imposibilidad. Y así es, al bailar, Israel Galván se sitúa frente a una, denominada por él, «imposibilidad», pues aspira a bailar lo imposible, «lo que no se puede bailar», lo más real de *Lo Real*[24], la muerte suprema -la *Suerte suprema* en términos taurinos- que pone huevos en la herida[25]. A ella se enfrenta con su baile, especialmente en la *siguiriya*, por medio de una técnica propia del arte[26] que, paradójicamente, en cada momento el artista necesita ineludiblemente inventar. En este sentido, El Greco, Goya o Picasso, como los pintores más *jondos* adscritos a «la línea roja del gran realismo metafísico del arte español»[27], ascendente desde Altamira, dan cuenta de ello. Es por esta capacidad técnica -la enunciada virtud que al arte compete- que la imposibilidad puede ser vencida, y lo imposible hacerse posible. Este momento de la creación, este *modo* incorruptible impuesto por una necesidad imperiosa de juego con la muerte de las formas, es lo que permite la posibilidad de lo irrepetible y mágico, aquello que entra y se va, quién sabe por dónde, y que a veces se queda, deslumbrándonos incombustible, «misterio luminoso de lo más oscuro; secreto a voces, y hasta a gritos», como lo enuncia José Bergamín en *La música callada del toreo*; a fin de cuentas, lo que los flamencos denominan *duende*.

> Todo hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con el duende. (…) Para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que se agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, que hace que Goya, maestro de los grises, en los platas y en los rosas de la mejor pintura inglesa, pinte con las rodillas y los puños con horribles negros de betún (…). La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de cosa recién

> creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso (…). Hemos dicho que el duende ama el borde de la herida (…). Pero imposible repetirse nunca. Esto es muy interesante de subrayar. El duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca. (…) se necesita la ayuda del duende para dar en el clavo de la verdad artística. (…) El duende que llena la sangre, por vez primera en la escultura, las mejillas de los santos del maestro Mateo de Compostela, es el mismo que hace gemir a San Juan de la Cruz o quema ninfas desnudas por los sonetos religiosos de Lope. El duende que levanta la torre de Sahagún o trabaja calientes ladrillos en Calatayud o Teruel es el mismo que rompe las nubes del Greco y echa a volar a puntapiés alguaciles de Quevedo y quimeras de Goya. Cuando llueve, saca a Velázquez, enduendado en secreto detrás de sus grises monárquicos; cuando nieva, hace salir a Herrera desnudo para demostrar que el frío no mata; cuando arde, mete en sus llamas a Berruguete, y le hace inventar un nuevo espacio para la escultura (…) El duende… ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor a saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa, que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.[28]

En estos momentos de logro de duende, el artista fija, conmoviéndonos, una *plástica negra*, de «sonidos negros», en su ser estético; admirable invención del arte en los momentos *jondos* y máxima expresión del primitivismo creador en esta etapa antropológicamente incomparable del estilo[29], en la que Israel Galván se sabe puro, pues «la pureza es uno mismo»[30].

Resolviéndose con los significantes propios y circunstanciales, Israel Galván se hace unidad con *los otros* en su mitologizador baile; y, con posibilidad de muerte, queda estatuida cuando queda, la máscara superreal de lo intuido y no sabido, la del son de lo suprauniversal-*jondo*[31], unidad indisoluble, podría decirse, un Lugar trascendente en el mundo, o simplemente, el Tiempo.

> El artista elabora una obra que permanece independiente, trascendente y desprovista de toda atadura. A esta trascendencia corresponde una contemplación espacial que excluye cualquier función del espectador; tiene que darse y garantizarse un espacio completamente agotado, total y sin fragmentación. El espacio cerrado y autónomo en este arte no significa abstracción, sino sensación inmediata. Su unidad está garantizada solamente cuando el volumen está plenamente realizado, cuando no se puede añadir más. (…) La obra de arte debe dar una ecuación completa del espacio, porque sólo cuando excluye toda interpretación temporal, basada sobre representaciones del movimiento, es cuando se hace intemporal. Absorbe el tiempo, integrando en su propia forma lo que nosotros vivimos como movimiento.[32]

Construcción dinámica detenida, turbina estética de inyección plástica, quizá inmejorablemente aludida que en la prosa poética sobre lo espacio-temporal y su dimensión trascendente que en Juan Ramón Jiménez:

> ¿Qué es, entonces, la suma que no resta; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba? Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: "Termínate en ti mismo como yo". Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!, y él qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde. Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvido de mí entre ello, y bailo y canto y río y lloro por los otros, embriagado. ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria?[33]

Por todo ello, Israel Galván necesita inventar la danza, construyendo el baile en el momento de su ejecución, aunando a partes equitativas una estructura primitiva, original, que lo arraiga a *un lugar* del que procede, y unas formas inéditas que alcanza desde una insobornable libertad creadora.

Se suma su aspiración a «bailar del mismo modo que habla la gente en la calle», lo que entraña un problema no menos complejo de representación -de presentación, más ajustadamente- ligado a su *modo* («sin modo», citando a San Agustín) en el baile flamenco. Quizá este interés de Israel Galván responde a la máxima de que toda obra de arte se pone en representación de su época y Pueblo -lo advertía Blas Infante en *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*-; en definitiva, a que «el estilo es el hombre», frente a lo que habría que puntualizar en palabras de José Bergamín que «el estilo no puede ser estilizado»[34]. Es el *modo sin modo* para este estilo *inestilizable* el singular del *arte jondo*, productor de la *jondura*, momento balbuciente que precede al que decide las formas definitivas de un estilo, instante de la primera certeza plástica, despegue de la dimensión monumental, oscuro y luminoso logro donde la cosmovisión comienza a resolverse en «estopa embreada»[35] de dramática inestabilidad, suponiendo este ascua una deslumbrante antesala al clasicismo[36].

Es en los momentos en los que Israel Galván opera al *modo* enunciado cuando es reconocible su *bailaor jondo*.

3

Pudiendo resumirse la idea desarrollada en la sencilla reflexión de que pedestal y estatua se determinan mutuamente y que entre ambos construyen la representación, aludimos al *Solo* que Israel Galván baila en 2014 en la Fundación del escultor estadounidense Alexander Calder, en New York, donde el bailaor ejecuta su habitual *Solo*, para el que se sirve de la sola presencia de su cuerpo.

Es necesario advertir una diferencia significativa entre la escultura de Calder y el baile de Galván. El escultor, a la inversa que Don Tancredo, quien busca un quietismo, construye escultura en movimiento, o que se mueve, si así se prefiere, por lo tanto su escultura es cinética. Por su parte el bailaor, movido al baile por una insatisfacción estética, existencial, construye detecciones dinámicas, especialmente sobresalientes en los momentos de verdadera producción plástica. En definitiva, si la escultura de Calder es cinética, el baile de Galván es de un estatismo dinámico.

Así habla Jorge Oteiza del dinamismo en escultura:

> Entro directamente en la materia de lo dinámico, por la razón dinámica más amplia que puede definir a la escultura dinámica: la insatisfacción. Toda la escultura dinámica es una escultura insatisfecha. Aquí lo dinámico no se opone a lo estático. Lo estático es un sistema de fuerzas en reposo. El reposo sucede en el arte después de los momentos de grave agitación en que declinan los estilos. Es un reposo en que la materia formal se plantea y explora para la obtención de un lenguaje personal, de una nueva dinámica.[37]

A este respecto, Auguste Rodin afirma que en la estatua, el movimiento -su cualidad dinámica en la inmovilidad-, surge por la detección de distintas figuras que se sitúan entre dos momentos, donde la obra es la «metamorfosis» en el tránsito de una actitud a otra, o tanto una como otra, «la impresión de un gesto que se ejecuta a lo largo de varios instantes», lo que le hace declarar que «no hay como en el arte un despliegue progresivo del gesto» y que frente al movimiento natural, en este conjunto «falso en su simultaneidad», «sólo esta verdad nos importa».[38]

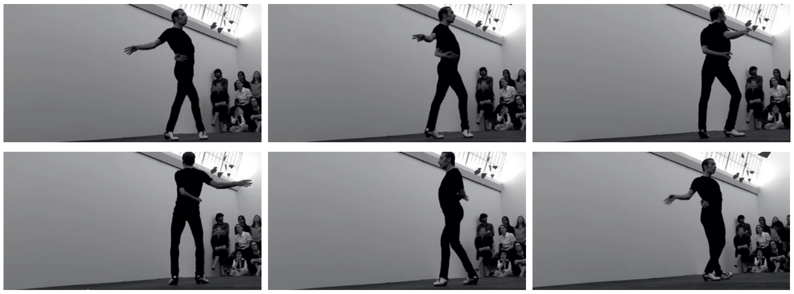
También Didi-Huberman alude al «*dinamismo superior*» del baile de Israel Galván, a su «*inmovilidad estatuaria*», «*inmovilidad virtuosa*» o «*dinamismo inmóvil*»:

> Bailar: convertirse en el otro. Luego «bailar soledades» equivaldría literalmente a *perderse como persona* en el espacio y el tiempo de los movimientos producidos. Comprendemos por qué Israel Galván da siempre la impresión de hallarse en otra parte, de no estar nunca donde estaría el protagonista de sus gestos (…) un drama de sitios, una deslumbrante alteración rítmica de la espacialidad que se concentra un instante y se disipa después en el dibujo de los gestos.[39]

Finalmente Israel Galván declara la relevancia de esta cualidad en su danza, aprendida en Mario Maya, dinamismo que le lleva a deshacerse del peso horizontal y fuerzas en reposo de su baile para alcanzar una expresión dinámica, que como en la estatuaria de Berruguete (frente al vuelo permanente de la pintura de Rubens, por ejemplo), no deja de estar anclada a la tierra, siendo a pesar de ello su estatua atirantada[40], liviana «como una pluma», de gravedad oblicua y vertical.

> Mario Maya me hizo trabajar una dinámica total del cuerpo, desde el pelo hasta la punta de los zapatos. También observé que bailaba como una pluma. No era necesario realizar tantos zapateados. (…) Toda la dinámica del cuerpo que tiene se refiere al flamenco.[41]

Centrándonos en algunos momentos significativos del *Solo* frente a Calder, el significante más destacado del hecho artístico de Israel Galván, se advierte en el vínculo que el bailaor establece con las esculturas, resueltas con pie, o colgadas del techo. Un giro de su tronco estático, con torso, brazos y piernas situados en el espacio de similar modo a las planchas metálicas de las obras del escultor, parece deferenciarlas: deferenciar las significativas rotaciones de las esculturas, incorporándose a su movimiento, incorporándolo a él, el que se produce, y re-produce, en su baile, y al mismo tiempo con ellas. El significante que incorpora determina las formas de su danza en este lugar. Mutuamente, esculturas y bailaor, se pregnan en una breve pero compleja maniobra de escucha por parte de Galván, fijando, generoso con su paisaje, una deferente estatua en el improvisado tablao coronado de oscuras estrellas: negras como la andalucísima y lorquiana *Pena negra*[42] -ese trascendental de la ciencia flamenca[43]-.



Israel Galván bailando *Solo* en la Fundación Calder de New York en 2014. Secuencia del momento en el que realiza una rotación evocando el significativo movimiento de las esculturas de Alexander Calder.

4

Estos espacios, en los que la representación se con-figura a partir de la relación que se establece entre el lugar y lo que en él se presenta, devienen, cuando el propósito se logra, en construcciones de transcendencia religiosa y política. Puede decirse que la obra de arte, fijada inquebrantable dando cuenta de un posicionamiento trascendente en el mundo, es quien religa, a un sujeto consigo mismo, y a este con el resto, sucesivamente, y *per saecula saeculorum* -la poesía es el hilo que atraviesa las expresiones del arte donde en toda época, en toda geografía, es posible reconocerse-. En consecuencia, la obra de arte es una construcción política, civil, mediante la cual, un sujeto, un Pueblo, queda trazado, y con él y en ella, una cosmogonía, vale decir, una mirada -sus mitos-, desde su sentimiento religioso, resolviéndose, específicamente, en la materia abstracta que determina sus estatuas, pero de manera definitiva en el cómputo estético de sus construcciones.

PHATOS PA TOOS

Siguiendo el caso de Israel Galván, la mitología que encarna su baile (nacida en el gesto más primitivo que reconocemos en Altamira, atraviesa el genocidio nazi, para llegar, al menos, a *Matrix* o a la *Farruca del día once* [*de septiembre*]), se pone en inevitable representación de la hora trágica y Hombre que le ha tocado bailar. Todo esto queda resuelto en su danza, particularmente, en los momentos en los que la afronta colmado de instinto, para situarse, cerca del «no sé qué / que se alcanza por ventura» y que frente a «toda la hermosura» rechaza, como San Juan de la Cruz, o que sólo ('solo' de soledad y 'sólo' como vía exclusiva para ello) por ventura puede alcanzarse. A ello hay que contraponer que la *jondura* es el resto afectante de una ejecución *jonda* sin modo predeterminado posible, en la que la técnica no sabida es la que permite la posibilidad de lo venturoso.

Lo que genera la posibilidad del *no-sé-qué*, o lo enduendado del símbolo encarnado, es un modo de proceder dionisíaco por medio del cual, el artista, como el ciego que adelanta la mano en la noche[44], se enfrenta a la creación: operación compleja que deja tras de sí un artefacto de tipo estético con el que el hombre se resuelve en su condición de animal trascendente.

> Ya en esto Galván es un bailaor de «nacimiento de la tragedia». Bailaor trágico, porque no baila sino hasta «renunciar a sí mismo», porque está «dislocado» como individuo; trágico porque se ve metamorfoseado por «su penetración en una naturaleza extraña», y entonces «las fronteras de la individuación saltan por los aires».[45]

Este abordar dionisíaco, que en el flamenco encuentra, encontró, su particular apoyo en la embriaguez -una ayuda brindada por Baco-, es el modo específico del *arte jondo*, el del *pathos* que referirá Sánchez Ferlosio en su «principio de patencia»[46], ese *pathos* flamenco equiparable al griego que es materia del sustento espiritual popular, de tan difícil obtención sin un patetismo en el proceder.

> Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproxímase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retroceder esos pensamientos de la náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime* (…) el entusiasta servidor de Dioniso barrunta

> la cercanía del dios: ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.[47]

La *suciedad* del sonido de las formas en este momento espiritual del arte (su negrura puede compararse a la del metal de John Coltrane)[48], surge, consecuencia de una pulsión irreprimible de vida, generada por un estado trágico en el hombre, que mira a los ojos a la muerte. Las formas en el arte de este periodo, repletas de dilataciones y meandros, son de resonancia oscura, sin cabida en una escala atemperada de las formas: sus «enharmonísmos»[49] escapan a toda escala normativa y sólo permiten una aproximación en un «entender no entendiendo», de nuevo en alusión sanjuanesca.

El mortificador resto que de esta operación resulta, su *pathos*, se desprende del pedazo más luminoso de materia plástica que en el Instante sagrado con la estatua *jonda* se nos re-vela: pálpito de la muerte misma, declamación de lo imperecedero, *jondísimo* y ancestral balido[50] que es sangre en *las cosas*, imprescindible milagro o sobrenatural creación para lo intemporal de las construcciones de lo perdurable.

---

[1] Juan Luis Moraza. *Representicialidad. Escultura en la era de lo visual.* BibaoArte, 2-4.6.2014.

[2] Fragmento del 'texto-pieza' de la exposición *Toma de tierra* de Asier Medizabal. Otoño de 2014 en Carreras Mugica. MENDIZABAL, Asier. *Gurentza* [Sublimación]. Bilbao, 2014. p. 22.

[3] ROMERO, Pedro G. *Elogio de Israel Galván*. En: REGGIANI, Maria. *Israel Galván*. Madrid: Mare Films, 2010.

[4] DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-Textos, 2008. pp. 24-25.

[5] BALMASEDA Y GONZÁLEZ, Manuel. *Primer cancionero de coplas flamencas populares*. Sevilla: E. Hidalgo y Compañía, 1881. p. 51.

[6] «vulgo, *vulgus* en latín, *volgo* en italiano, *volk* en alemán, *folk* en inglés». MACHADO Y ÁLVAREZ 'DEMÓFILO', Atonio. *Cantes flamencos y cantares* (1881). Barcelona: Idea y Creación, 2004. p. 9.

[7] FALLA, Manuel de. *La proposición del "cante jondo"* (1922). Anexo en: GARCÍA LORCA, Federico. *Poema del cante jondo* (1921-1931). Madrid: Alianza, 2013. p. 187. Puede verse: *El "cante jondo". Canto primitivo andaluz. Sus orígenes. Sus valores musicales. Su influencia en el arte musical europeo* (1922) en: FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Austral, 1988. pp. 163-180.

[8] «y unas muchachas con las frentes y el cuello dolido de ser tan morenos, morados y con reflejos malva y aceituna, llenan el cántaro herido por la luz naranja y lo ponen en la cadera -ánfora sobre ánfora- con gracia infinita.» CIMORRA, Clemente. *El cante jondo. Origen y realidad folklórica*. Buenos Aires: Shapire, 1943. p. 121.

[9] El tancredismo alude al quietismo de Don Tancredo en la narración de José Bergamín, donde el «célebre sugestionador de toros» se sube a un pedestal colocado en el centro del albero, disfrazado de estatua de Pepe-Hillo, quedando inmóvil para vencer su miedo, tentando la suerte de ser envestido por el toro: «Entonces tropieza con algo que es más inmóvil que la misma muerte; algo que queda quieto de un modo mucho más definitivo: la estatua.» En efecto, nada más inmóvil que la estatua, por lo que consideramos que el valiente quietismo de Don Tancredo y el logro correspondiente a las inmovilizaciones en arte, serían dos cosas distintas. La diferencia residiría en que Israel Galván estatuye, hace estatua, mientras que Don Tancredo se disfraza de ella, es decir, Israel Galván detiene mientras Don Tancredo se detiene, a lo que Bergamín respondería: «El hombre inmovilizado por el miedo se transfigura en estatua viva del valor: de Rey del Valor.» Respecto de lo inmóvil en el arte español puede verse: OTEIZA, Jorge. *Goya mañana. El realismo inmóvil. El Greco. Goya. Picasso* (1946-1997). Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 1997. La obra aludida *La estatua de don Tancredo* (1934) en: BERGAMÍN, José. *Obra esencial*. Madrid: Turner, 2005. pp. 71; 74; 75.

[10] GALVÁN, Israel. *International Dance Day 2015* (29.4.2015). Extraído de: http://www.international-dance-day.org. Consulta: 29.4.2015.

[11] FRAYSSINET-SAVY, Corinne. *Israel Galván. Bailar el silencio. Una antropología histórica del*

baile flamenco (2009). Madrid: Continta Me Tienes, 2015.

[12] Para las nociones de *plástica*, *aleación plástica* y *estética, Ser Estético* o *máscara*, se atiende a las consideraciones de Jorge Oteiza, pudiendo consultarse entre otros *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1952.

[13] *CONVERSACIÓN ENTRE ISRAEL GALVAN Y PEDRO G. ROMERO.* Extraído de: http://mercatflors.cat. Consulta: 30.1.2015.

[14] REGGIANI, Maria. *Israel Galván*... Israel Galván realizó el espectáculo *La Metamorfosis* para la Bienal de Flamenco de Sevilla del año 2000, basado en la obra *La Metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, de la que dice en el film: «Yo me veía en mi cuarto, leyendo, y me sentía como el bicho [Gregor Samsa] (…) con ese espectáculo me di cuenta de que también podía bailar no sujeto a un compás, que el compás se abría». En la citada conversación con Pedro G. Romero afirma: «Me llevó a identificar a mis bailaores, mis maestros, con insectos y otros artrópodos: Mario Maya como el saltamontes, Enrique el Cojo como el escarabajo pelotero, Vicente Escudero como el insecto palo… ¡ah! y Farruco, el alacrán.» Posturas artrópodas que le «viciaron» el cuerpo.

[15] OTEIZA, Jorge. Varias notas mecanoscritas y manuscritas extraídas de dos documentos inéditos del Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza:

Registro FD-6505, s.f.: «JONDO / - Lo que se sitúa fuera de la tristeza, no vive[.] / Tristeza espacial, receptiva. (...) La tristeza factor crea[d]or histórico[.] Época? Momento? / Hay momentos en que coinciden la tristeza histórica con la tristeza individual = momento jondo (...) CROMLECH = tristeza primitiva y pregunta y contestación».

Registro FH-3331, c. 1946: «dejó en el aire su grito jondo: o al quedarse es el estilo el áy grito del parto de la inmovilidad. el senti.[miento] trágico de la vida.»; «realismo metafísico / cante o arte jondo = sentimi.[miento] trágico = superrealismo»; «falta de instrucción + intuición universal»; «[el son] de lo superreal, el son intuido de lo suprauniversal.»

[16] Recojo algunas ideas de una conversación con Juan Luis Moraza, quien me advertía que el epicentro energético del bailaor se sitúa en el estómago y que el insistente golpe mediante el zapateado surge de la necesidad de transmitir la energía a la tierra.

[17] En el baile de Israel Galván prevalece lo instintivo como guía para sus formas, lo que evoca una relación con el toro o el bisonte de Altamira, animales totemísticos de la cultura de su pueblo a los que alude en su imponente gesto de brazos curvados, encarnando en él lo más primitivo y original de su cosmogonía. Este deseo parece repetirse en el modo de calzar sus botines, que en ocasiones le pinta su hijo, y que declara calzar con tres pares de calcetines para sentirlos como una pezuña, de bisonte, de toro quizá.

[18] RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin* (1907). Barcelona: Nortesur, 2009. p. 35.

[19] FRAYSSINET-SAVY, Corinne. *Israel Galván. Bailar el silencio…* pp. 74; 16-17.

[20] NAVARRO, José Luis; PABLO, Eulalia. *Israel Galván. Imaginación en libertad.* Sevilla: Libros con Duende, 2012. p. 311.

[21] En sus seminarios el escultor Ángel Bados alude a que en arte se opera «con un saber que no se sabe».

[22] *Fama y eternidad* en: NIETZSCHE, Friedrich. *Poesía completa (1869-1888)*. Madrid: Trotta, 2011. p. 80.

[23] «En el mejor de los casos, el artista hace lo que puede en lugar de hacer lo que quiere. Puede que, cuando la batalla ha tocado a su fin y se ha hecho frente al peligro, se sorprenda de que el resultado sea flojo, pero a veces se sorprende de lo interesante que resulta.» (1954). BOURGEOIS, Louise. *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre. Escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid: Síntesis, 2008. p. 13.

[24] En 2012 Israel Galván estrenó *Lo Real / Le Réel / The Real*, homenaje al holocausto gitano en los campos de exterminio nazi, espectáculo en el que probablemente bailó su relación más tormentosa con la muerte.

[25] «la muerte puso huevos en la herida / *a las cinco de la tarde.*» GARCÍA LORCA, Federico. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1933).

[26] «Pero es preciso saber que sólo el hombre, guiado por un sentido místico de la energía, puede dar a sus obras *plenitud* técnica, *misión* moral y *destino* histórico.» VAL DEL OMAR, José. *Escritos de técnica, poética y mística*. Madrid: La Central / Museo Reina Sofía, 2010. p. 104.

[27] OTEIZA, Jorge. *Goya mañana…* p. 12.

[28] Compendio de fragmentos. GARCÍA LORCA, Federico. *Juego y teoría del duende* (1933) en *Conferencias* en: *PROSA 1. OBRAS, VI*. Madrid: Akal, 1994. pp. 330; 331; 332; 337; 338; 339.

[29] Atendiendo a la metáfora de «sonidos negros» que García Lorca enuncia en su conferencia *Juego y teoría del duende*, para la que se sirve de una declaración del cantaor, prolífico siguiriyero, Manuel Torre, «el hombre de mayor cultura en la sangre», quien escuchando el *Nocturno del Generalife* de Manuel de Falla dijo que «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende», establecemos un puente hacia la plástica, que según la noción oteiziana, es distinta en cada etapa del estilo. Para la invención de esta expresión, *plástica negra*, que quiere aludir a la plástica singular que se produce en el momento *jondo*, nos servimos del ensayo *La escultura negra* (1915) de Carl Einstein, originalmente titulado *Negerplastik*, primer estudio sobre arte africano. La relación con el arte primitivo nos permite, además, establecer un vínculo con el primitivismo del producto artístico en este momento creador.

[30] NAVARRO, José Luis; PABLO, Eulalia. *Israel Galván. Imaginación en libertad...* p. 309.

[31] Véase nota 15.

[32] EINSTEIN, Carl. *La escultura negra y otros escritos* (1915-1930). Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 40.

[33] JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Espacio y Tiempo*. Ourense: Linteo, 2012. pp. 89; 123.

[34] *La estatua de don Tancredo* (1934) y *El arte de birlibirloque* (1930) en: BERGAMÍN, José. *Obra esencial…* pp. 81; 83; 173.

[35] «Sus figuras son antorchas vivas, haz humano envuelto en estopa embreada y encendida y que vestidas de llamas corren o danzan aparentemente sin saber dónde van, pero produciendo la emoción de escondidos resortes divinos.» CASTRO, Luis de. *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*. Valladolid: Ateneo de Valladolid, 1953. p. 22. Vicente Escudero participa en el estudio clasificando los gestos de las estatuas como pertenecientes a los estilos *jondos* del baile flamenco.

[36] Seguimos para esto las consideraciones sobre una *Ley de los cambios* en los procesos artísticos de Jorge Oteiza, que desde los años 40 desarrolló en diversos ensayos: *Carta a los artistas de América*; *Goya mañana*; *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*; *Quousque tándem… !* o *Ejercicios espirituales en un túnel*, encontrando una expresión definitiva en: *Ley de los cambios*. Zarautz: Tristan-Deche Arte Contemporáneo, 1990.

[37] Mecanoscrito original, *Escultura dinámica* (1953), publicado en: GUASCH, Anna María. *Un nuevo paso en la genealogía de lo abstracto: lo dinámico y lo vital. La* Escultura Dinámica *de Jorge Oteiza*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza. 2008. p. 7 [1]. En el texto Jorge Oteiza señala la escultura de Alexander Calder como cinética y no dinámica. pp. 11 [5]; 13 [7].

[38] Puede verse el capítulo *5. El movimiento en el arte* en: RODIN, Auguste. *El arte*. *Entrevistas recopiladas por Paul Gsell* (1911). Madrid: Síntesis, 2010. pp. 47; 51; 52.

[39] DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades*... pp. 26-27; 100-116.

[40] «*La esencia del español. El alma atirantada. Pasión de eternidad* (...) El hombre de Iberia siente con especial intensidad que si bien una de las raices de su humanidad se entierra en el tiempo y en la naturaleza animal y material que le rodea, otra le tira incesantemente hacia un trasmundo espiritual, entero y deseable.» ALMAGRO, Antonio. *Constantes de lo español en la historia y en el arte.* Madrid: Manuel Tutor, 1955. pp. 15-16.

[41] FRAYSSINET-SAVY, Corinne. *Israel Galván. Bailar el silencio…* pp. 72-73.

[42] «¡Oh pena de los gitanos! / Pena limpia y siempre sola. / ¡Oh pena de cauce oculto / y madrugada remota!» GARCÍA LORCA, Federico. *Romance de la pena negra* en: *Romancero gitano* (1924-1927). Madrid: Alianza, 2012. p. 79.

[43] «El alma del «cante *jondo*», que es la Pena, sería la instancia más clara. García Lorca lo escribía así, con mayúscula, como si la Pena fuera un trascendental de la ciencia flamenca.» LLANO, Rafael. *La imagen-duende. García Lorca y Val del Omar*. Valencia: Pre-Textos, 2014. p. 42.

[44] «Un ciego adelanta la mano en la noche. / Los días pasan y me ilusiono con atrapar, detener lo que huye. / (…) / Un ciego adelanta la mano en el vacío (¿en la oscuridad? ¿en la noche? / Los días pasan y me ilusiono con atrapar, detener lo que huye, corro, corro in situ sin detenerme / ¿qué añadir? no sé qué más decir pero sé reír (no es verdad) ni danzar.» (1952). GIACOMETTI, Alberto. *Escritos* (1931-1966). Madrid: Síntesis, 2009. p. 109.

[45] Georges Didi-Huberman cita fragmentos de *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Friedrich Nietzsche. DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailaor de soledades…* p. 91.

[46] «Con «patente» he querido decir manifiesto en la superficie de la obra como unidad de presencia, es decir, copresente a los demás elementos; con «inmanente» pretendo decir articulado por dentro y enteramente definido por las solas relaciones interiores». Puede verse *44. Registrar y percibir* y *45. El principio de patencia* en *Semana Segunda. Splendet dum frangitur* en: SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Las semanas del jardín*. I y II (1974). Madrid: Alianza, 1982. p. 245.

[47] NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia* (1872). Madrid: Alianza, 2012. pp. 95; 105.

[48] Ejemplos de la influencia ejercida por el flamenco en el jazz son *Sketches of Spain* (Columbia, 1960) de Miles Davis o el tema *Olé* del álbum *Olé* (Atlantic, 1961) de John Coltrane.

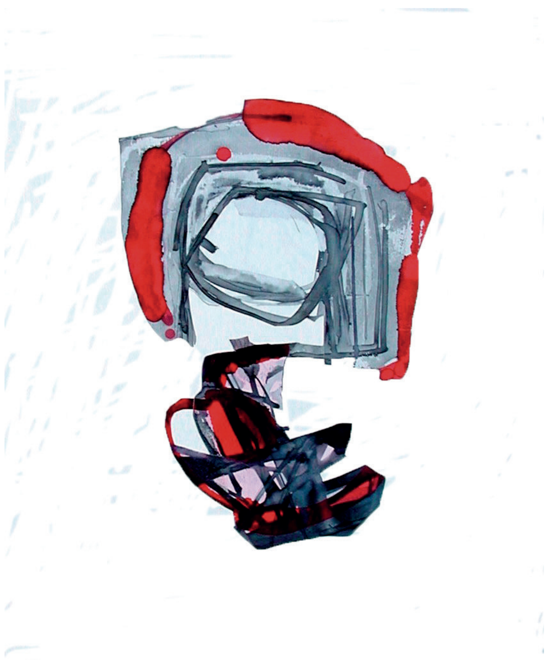
[49] Manuel de Falla utiliza en su texto sobre el *canto primitivo andaluz* el término «enharmonía» (sic.) y habla de las escalas atemperadas de la música sinfónica europea, donde no tendrían cabida los matices enharmónicos del *cante jondo*, además de sugerir que estos sonidos, originalmente, pudieron surgir por imitación de sonidos animales. FALLA, Manuel de. *El "cante jondo". Canto primitivo andaluz…* pp. 166; 168; 170.

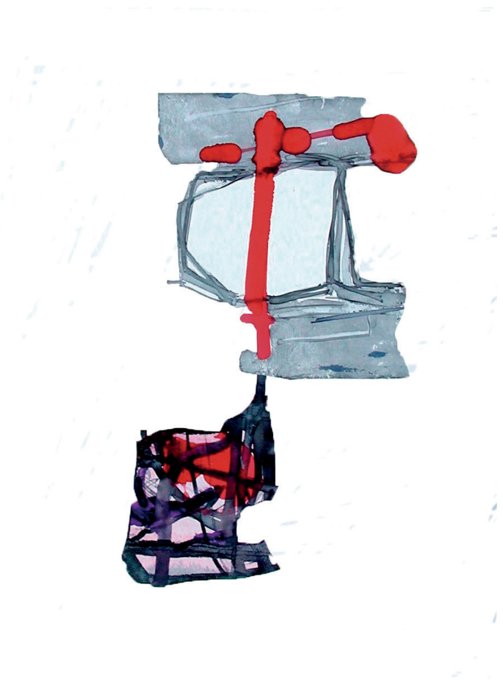
[50] Marius Schneider sostiene que los melismas del *cante jondo* están determinados por un grito en el paisaje surgido en la edad megalítica, afirmando que «la distancia entre la garganta de la montaña y el valle se venció con aquellos gritos o chillidos prolongados que le llaman «relinchos» o «rejinchos» o por aquellos saltos melódicos denominados «yodel»», lo que contextualiza en el mismo lugar «místico» donde se situó la garza real y el flamenco (el ave), es decir, entre la tierra y el agua, frente a la montaña: «el ámbito melódico característico del flamenco (la séptima *mi-re*) corresponde a la relación entre el valle y el lago místico de la montaña. Tal manera de cantar tan conocida en España debe de basarse en los ritos de lluvia de la cultura megalítica». SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español* (1954). Madrid: Siruela, 2010. pp. 265-266.

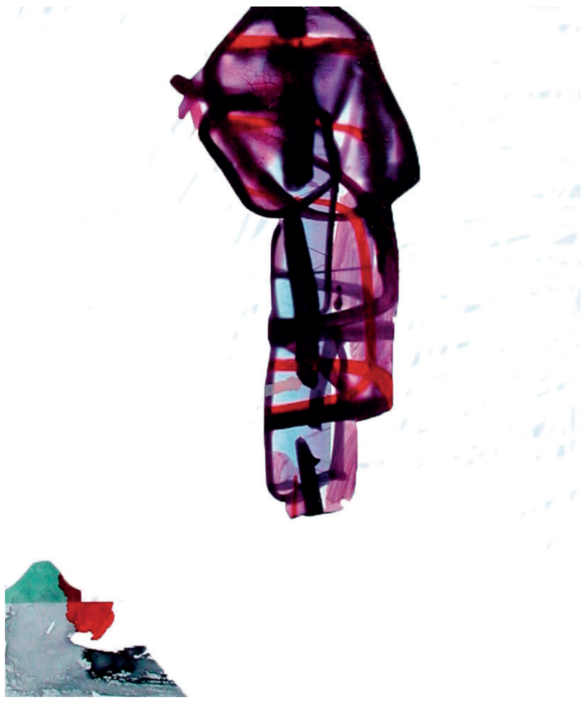
Hainbat esperientzia / Experiencias varias

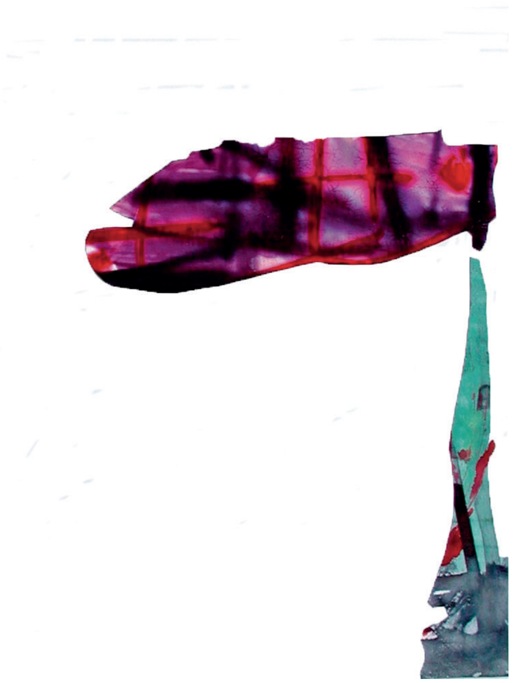
Collage / Teknika mistoa papelean, 2003

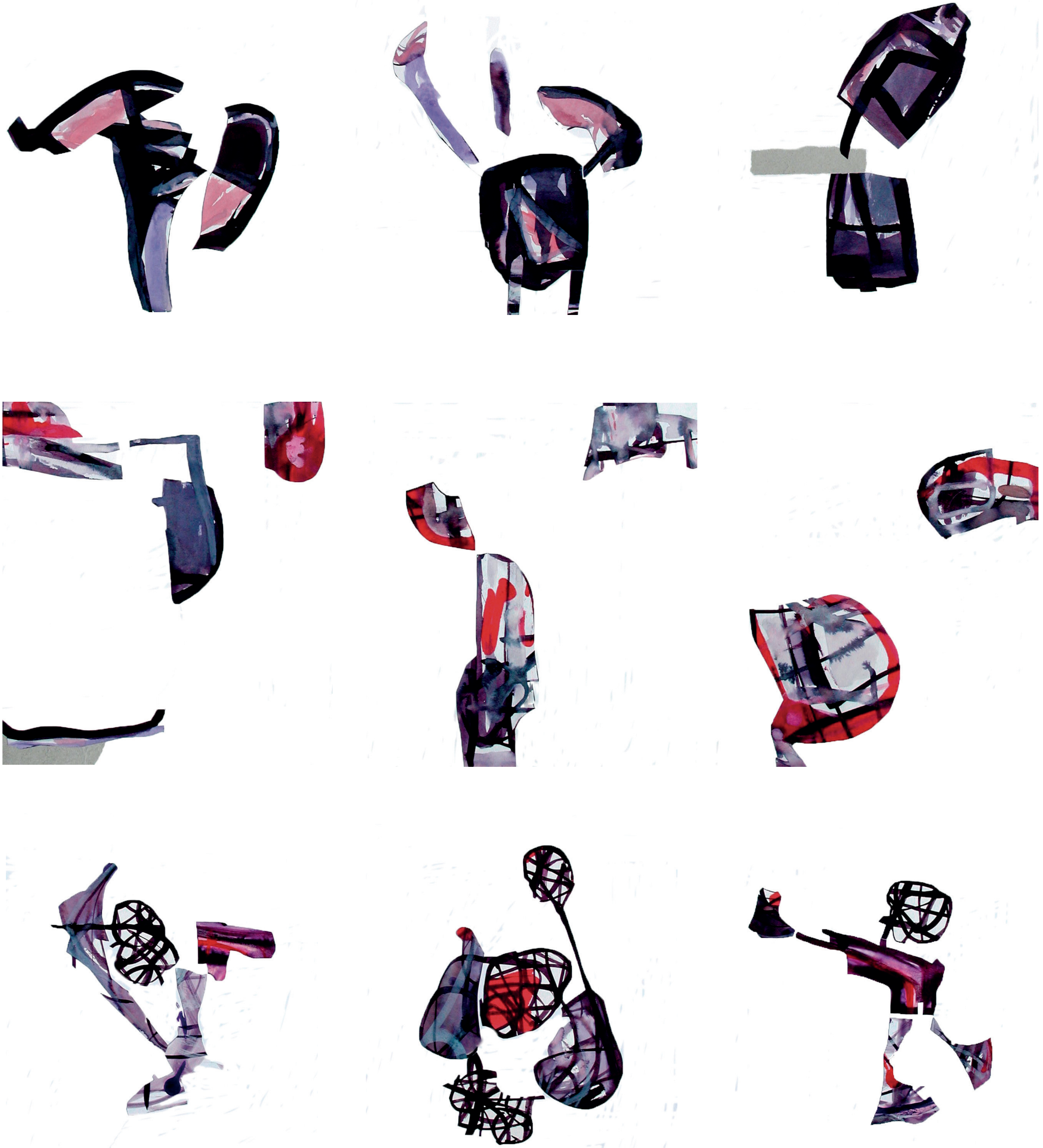
Aitor Etxeberria

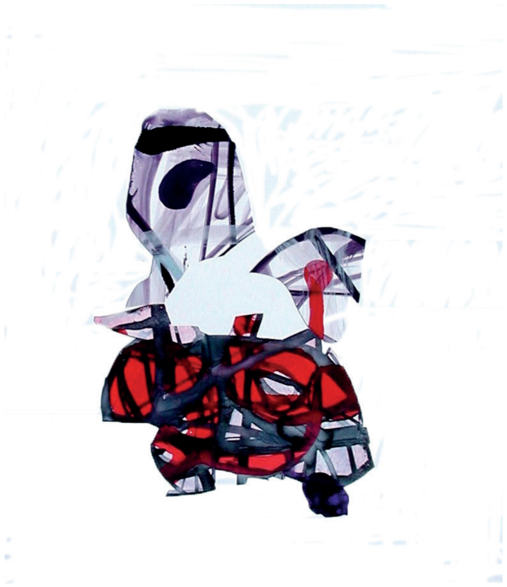












Lekua eta argia

Iker Perez Goiri

Harri bat zutitu eta besteengandik bereizi, lurralde bat izendatuz eta zeinua eginez: “Espazio zabal batean harri bat bertikalean jartzeak lehenengo ekintza eskultorikotzat hartu daiteke”, diosku William Tuckerrek.[1] Harri bertikal hura, berorren presentziagatik, ikusmen sakratu bat da, kontzientzia baten isla. Harrespilak eta iruinarriak, dolmenak eta estelak, antzinateko egoitzak dira, ego(i)-hitz, parlamentuak: harri-materiari emandako *ikus-gai* izaera, eraikitako materia horri begi emateko altxatuak. Gertaera estetiko bat da, materia donesten eta bizitzaz dohaintzen duen ekintza baten ondorio.

Paisaia egiten da harrian, mitoaren maila guztiak biltzen dituen lurraldea, fisikoa zein espirituala, materiaren orografia eta tolesdura hauetan leku eginez, eta irudia sortuz.[2] Beraz, irudi ororen eraikuntza harri hauen zutitzearen bezalakoa da, kontzientziaren ekintza bat. Lehenbiziko geografiaren haragitzea eta horregatik haren matrizea. Iturburuan dauden garaiekin lotzen duen atalasea: “Estatua-harri horretan lehenbiziko formak daude, lehenbiziko hitzak, lehenbiziko logosa”.[3]

Jorge Oteizak, Aita Donostiaren omenean, Agiñan eraikitako estelak paisaiaren memoria hauxe hartu eta bertara egiten du. Jasotako harrespil honetan ematen da eskultoreak bilatzen zuen maila goreneko komunikazioa, non dena lehenengo aldiz gertatzen den, ikusmenera agertuz: “Harriaren zirkulu sakonak argi-ontzi baten antzera funtzionatzen du, ontzi baten antzera, eguzki-zikloa xurgatzen eta islatzen duen argizuloa bat da, (…) argiak hustu eta bete egiten du harriren gorputza (….) argizko arnasketa suerte batean. (…) harria argi eta lurrezko iturburu bat da, lur oroimenduna: paisaia”.[4]

Izan ere, irudia, eraikitako harrian bezala, argitzapenaren lekua baita, argia ernaltzen den lekua, eta bertan formek argitan hartzen dute arnas. Jan Vermeer: barnealdeetan airea argiz bete eta espazioan hedatuz, gorabeherak eta itzalguneak agerrarazten ditu. William Turner eta Claude Monet: motiboak argi bihurtzen dira, pintzelkada eta zantzuetan, kolore-bibrazio multzoa diren argi-aztarnek jaiotzara eramaten baitituzte formak.

Erraietara heltzen den argia, eta bertan haragiarekin bat egiten duena. María Paz Jimenez: egitura geologikoak eta izate-organismoak, isilak baina aktiboak, tektonikoak. Erresonantzia-gorputz batean gauzatzen den materia eta oihal-gainazaletan, bizitza geologikoan bezala, leku egiten duten tolesdurak, argia bertan hedatzen eta eraldatzen delarik, nodulu organikoetan ebazten den energia trinkotua. Kobazuloetako tolesduretan biltzen diren indarrak: bertan agertzen ziren animalien figurak eta forma geometrikoak, arrokaren potentzietatik erauziak eta zuzien argipean taupada eta mugimendua hartzen zutenak.

Antzinako garaietan *augur*ak zeruko gangaren espazioan, makilaz lagundurik, *templum* bat marrazten zuen, zantzuen agerpenerako markoa. Leku horretan egin beharko ziren presente komunitatearentzako mundua osatuko eta kokatuko zuten zeinuak. *Templum*ak mundu hura eratu egiten du, “mundu bat ireki eta aldi berean lurraren gain ezarri”, zioen Martin Heideggerrek tenplu greziarraren inguruan.[5] Marraztutako eremuak aparteko lekua mugatzen du, antzinako greziarrek *Temenos* (τέμενος) deitu zutena. Horrela bataiatu zuen Gregory J. Markopoulos zinegileak Lyssaraian prestatutako proiekzio-gunea. Bertan mito zaharren lekuarekin bat egiten dute *Eniaios* filmaren irudiek, *Ulermenera* hurbiltzeko santutegi bat eratuz.[6]

Munduaren sorkuntzarako lekua, zentzuaren etorrerarako *axis mundi* baten erakuntza: “unibertsoa xedatzen den puntua edo erdigunea da”, dio Jose Ángel Valentek.[7] Ardatz nagusia, orientazio puntua, eta beraz, espazio baten sagaratzea, kosmogonia baten sorrera.[8] Australiako aborigenek egindako paisaia-pinturak zirkuluak eta marrak antolatzen dituzten irudi konplexuak dira, aldi berean ezaugarri geografikoak eta mitikoak bateratzen dituztenak. Esanahi berezidun lekuak adierazten dira bertan, unibertso sakratu baten barne, El Grecoren Toledoko paisaietan gertatzen den moduan.

Mark Rothkoren pinturak indar aldakorren materia eta energia eremuetara zabaltzen dira, etengabeko kolore eta argi jarioetara, mugimendu eta joera bizien sistema bat antolatuz. Pintura bulkada etengabeko taupadetan sortzen dela esan daiteke, mihisearen arnasketa sakonetan, energia eta argitasun fluxuen eraginez. *Sectionals* izeneko koadroetan aurkitzen du pintorearen kosmosak bilbeetan eratutako organismoa, gainjarritako planoetan, zehaztugabeko mugetan banaturik, forma geometrikoak hautsiz, hodeiak bailitzan. Elementuok harremanetan jartzen dira, konbinazio ezberdinetan eta errepikapenetan egitura hartuz.

Paperezko planoen gainezarpenen bitartez, Eduardo Chillidaren *Grabitazioak* dentsitateen eta mugen arteko harremanetan dute funtsa, espazioen eta planoen arteko egituraketan. Materialtasun biluziko artisautza-paper geruza hauek lokarri mehe batzuen bidez elkartzen dira, planoen arteko espazioak landuz, energia eta airea moldatuz. Grabitaterik gabeko formetan antolaturik, tamaina desberdineko paperetan baoak ireki eta zenbaitetan tinta beltzeko trazu lodiak zein meheak erabiltzen ditu Chillidak. Argia ere dugu hemen lehengaietako bat, espazioak sorrarazi eta xaflen artean dirdiratzen duena.

Zinemaren irudia, Maksim Gorkik *itzalen erreinua* deitu zuena, proiektore baten argi modulazioekin agertzen zaigu pantailan. Aire iluna argiztatu eta formek euren bizitza irudiaren uharrean bizi egiten dute, berriro ere beltztasunean galduz. Argien dardarak eta ikarak, itzalak eta formak, José Val del Omarren *Fuego en Castilla* filmean figuren berpizkundearekin ematen direnak. Amabirjinaren izerkarian zantzuak irudikatzen diren bezala, horrela pantailaren mihisean aztarnak gauzatzen dira. Marguerite Durasen *La femme du Gange*: iraganeko figuren agerpena, mamuen presentzia. Bizipenek zeharkatutako lekua ere bihurtzen zaigu pantaila, Laida Lertxundik *landscape plus* deritzona: esperientziaz blaiturik dauden espazioak, kanpoaldearen eta barnealdearen arteko mugak gaindituz, *Footnotes to a House of Love* filmaren desertuko etxea bezala, barne espazioa kanpoaldeko paisaiara irekiz eta argiari ere bidea eginez.

Argiaren misterioa: gauzetan islatu egiten dena, formen bizitzari aire ematen diona, irudian argidun gorputzak irarritzen dituena. Stan Brakhagek proposatutako igarkizun askaezina: *The riddle of lumen*. Beraz, filma argi organismoa da, hori du lehengaia, eta modu honetan eratzen dira Nathaniel Dorskyren filmak, argiaren nolakotasunen eta mugimenduen inguruan, muntaian zehar tasun batetik bestera igarotzen delarik, motiboa askotan ere ezagutezin bihurtuz. Argiek eta itzalek kosmos bat sortarazten dute pantailan, horrela John Fordek, *Three Godfathers* filmean, kapela bat eguzkia estaliz eta estalgabetuz, edo Hollis Framptonek, *Lemon* filmean, argia limoi baten inguruan mugituz, eklipse bat sortaraz dezakete.

Irudiaren lekuak ikusgaitasun berri bat posible egiten du, basoan zabaltzen den argigune bat, "non irudia egiazkoa den eta pentsamendua eta sentipena parekatu egiten diren, bata bestearen baitan galtzeko edo biak baliogabetzeko arriskurik gabe", adierazi zuen María Zambranok.[9] Horrela, zabaltzen zaigun leku honek irudikapenik ez duen irudia ematen digu, izan ere, "bere errealitatea eta bere irudipena ez baitira bereizten".[10] Irudia bizitzaren indarren leku egiten zaigu, indarren ingudea, Antonin Artaudek esan bezala.[11] Senaren eraikuntza, Utsela: "Kontzientzia erlijiosoak ekintza mesedegarria aurkitzen duen leku oro, zeinetan Jainkoarekin harremanetan edo besteekin harreman politikoan (edo erlijiosoan) jartzen den".[12] Lekua, argi-gunea izaki, argiaren erresonantzia tokia da, haren plastika eta presentzia begien bistara ekarriz, nabari eta gorputz eginez.

---

[1] DE BARAÑANO, Kosme: *Tucker. Masa y Figura*. Bilbao: Bilboko Arte Ederren Museoa. 2015. 54. or.

[2] Zer da irudia? Izenik ez duenaren aurpegieratzat agertzen zaigun hori, elkartzetik eta esperientziatik eratorri egiten dena. Nahiz eta testu honetan jorratuko ez dugun, soinu-irudi baten inguruan ere mintzo gaitezke, izan ere, soinu-konposizioek eta musikak irudia sortzen baitute. Soinuaren esperientzian ere lekua eta argia egiten dira, eta soinu-paisaia sortu. Irudia soinu materiaren artikulaziotik eratorri egiten da, soinu-irudimenaren bidetik, Eugenio Tríasek *La imaginación sonora* liburuan jorratzen duen moduan.

[3] ZUAZNABAR, Guillermo: *Harria paisaian*. Iruña: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. 2006. 34. or. Itzulpena: Luis Mari Larrañaga (Traductores e Intérpretes S.A.).

[4] ZUAZNABAR, Guillermo: Op. Cit. 26. Or.

[5] HEIDEGGER, Martin: *El origen de la obra de arte*. In, *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006. 63. or.

[6] "A sanctuary where one may approach Understanding". MAKOPOULOS, Gregory: *A solemn pause…* In, Webber, Mark (Ed.). *Film as Film: The collected writings of Gregory J. Markopoulos*. Londres: The Visible Press. 2014. 350. or.

[7] VALENTE, José Ángel: *El lugar del canto*. In, *Las palabras de la tribu*. Bartzelona: Tusquets Editores. 2014. 30. or.

[8] ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Bartzelona: Paidós. 2014. 51. or.

[9] ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*. Madril: Cátedra. 2011. 124. or.

[10] VALENTE, José Ángel: Op. Cit. 30. or.

[11] ARTAUD, Antonin: *El arte y la muerte / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.2005, 53-56. orr.

[12] OTEIZA, Jorge: *Quosque tándem…!*. Altzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa. 2007. 45. Atala. Pello Zabaleta Kortaberria-ren itzulpenetik moldatua.

26.03.2016. 22.30 Catedral de Santiago de Bilbao

Sábado Santo. Vigilia Pascual.

Es el antepenúltimo banco. Delante un chico negro tuerto con una cesta de mimbre llena de calcetines y pañuelos. Delante, muchos.

Todos tienen una vela fina larga blanca pequeño fuego sobre un cucurucho de papel.

Ya salen los vestidos blancos juntos en cuadrado con sus velas más santas y su serenidad imperturbabilidad, calma, calma, calma.

Caminan lento dorados.

En esta noche santa en que nuestro señor ha pasado de la muerte a la vida.

Con el corazón limpio.

Esta noche santa devuélvenos la inocencia.

Por los siglos de los siglos.

Huele tanto a incienso y a más de cien velas apagadas. He mirado demasiado a los ojos de un vestido blanco. Me ha sonreído. Y yo. Me acuerdo de A seduciendo a los curas jóvenes de Toledo.

Que vuelen los pájaros sobre la tierra.

Sed fecundos y multiplicaos. Ahora dice esto a los peces. Llenad las aguas del mar.

Y así fue.

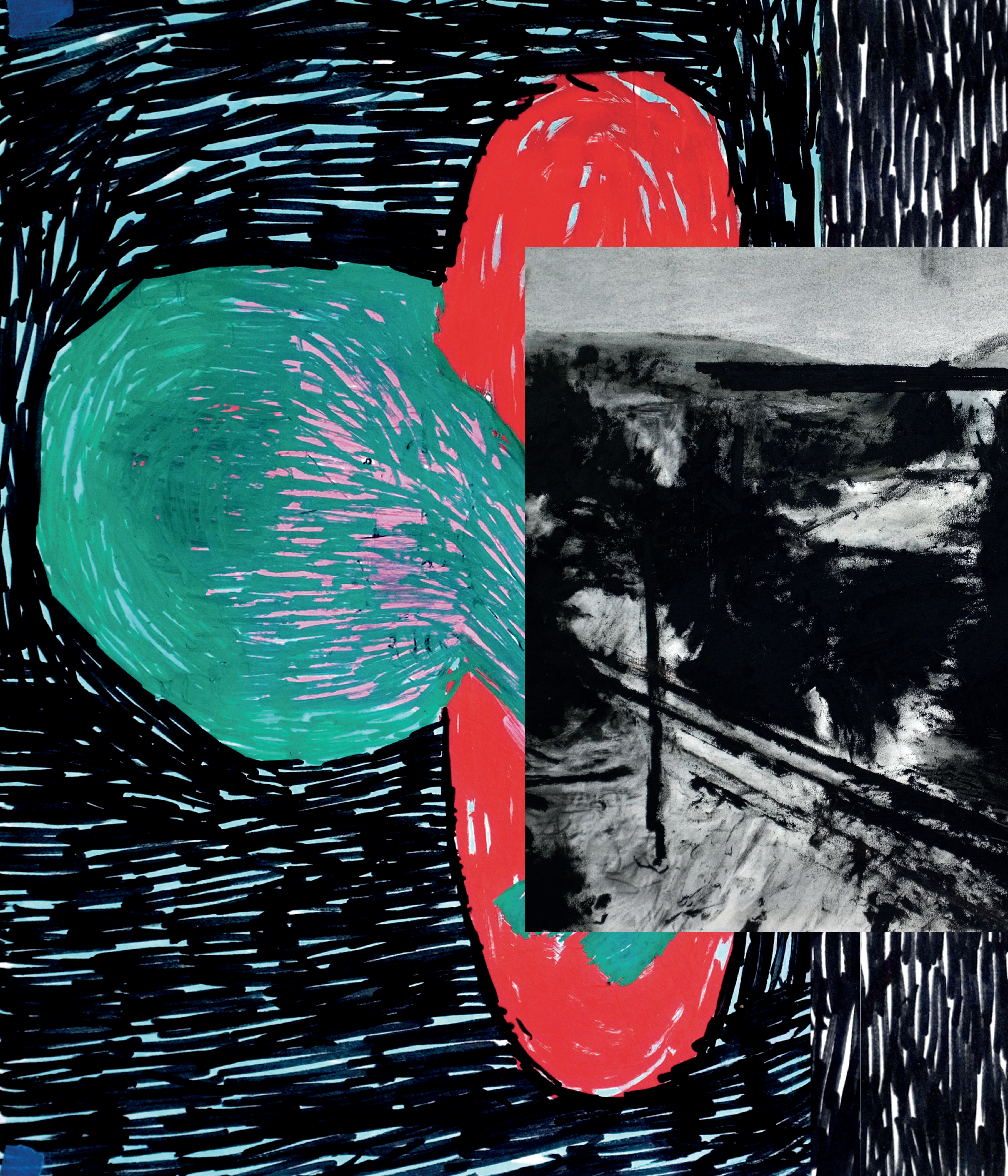
Los ganados y los reptiles. También.

Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza: varón y mujer.

Sed fecundos y multiplicaos. Someted a la tierra. Esto a las personas dice.

Esta noche se adelanta una hora.

Gloria.



27.03.2016 12.00 Catedral de Santiago, Bilbao

Domingo de Resurrección.

Anoche bendecimos el agua. Hoy la derramaremos sobre nosotros.

Después daré mi mano a desconocidos. A la derecha un señor viejo con pelito gris y blanco mojado. A la izquierda un señor viejo con pelito gris y blanco mojado. Ausentes los fuerte rosa carnes. Vencedores de la muerte.

Pedro. Pedro, eres tú la iglesia, porque tú eres piedra. Una piedra con la piedra corrida. Pedro. Eres bueno, eres bueno.
El cura dice que si él hubiera estado allí hace dos mil años, con Juan, hubiera hecho como Juan, entrar.

Cordero sin pecado que a las ovejas salva. Qué maravilla de cordero.

Con el Amor soledad y muerte están vencidas. La tumba abandonada. La muerte en ti no manda. Tu victoria santa.

Ai, D, ¿te acuerdas? El huevo es muerte decías tú.

Suenan monedas. De niña soñaba que encontraba infinito monedas. Eran tantas y se caían. Ocurría siempre en la cuesta que baja a la iglesia. Cuando este sueño regresa a la tercera moneda intento hacer otras cosas. Dura poco.

Comed, comed de él. Esto es mi cuerpo. Mi sangre, bebed. Acabada la cena.

Que la paz sea contigo me dice una señora. Por favor. He dado la mano a cinco. Yo tengo una verruga en un dedo. Qué blanda es la costilla de abajo. Dudo si es la segunda o la tercera costilla, la que estoy tocando con la mano izquierda mientras doy mi mano derecha.

El mundo entero se desborda de alegría.

Lloro cuando muchas personas hacen algo muy juntas.

Un chico bonito boca enorme de once años ha comulgado. Le quedan tan grandes los dientes. Intuyo dónde tendrá sus arrugas. Y otra vez una persona tuerta. Cabello nuboso y ojo nuboso.

Felicitación Pascual.

Gloria II.

Baratzea eta biok

IMANOL ESPERESATE AZPIAZU

Irudi, usain, hots eta ehundura ugari datozkit gogora baratzea lerroburuaren aurreneko hitz gisa jartzen dudanean, baratzea beste pertsona batekin, gertuko pertsona batekin alderatzen edo baratzeari pertsona bat bailitzan zuzentzen natzaionean. Toki edo paisaiei kutsu gizatiarra emateko joerak erabiltzailearen eta toki edo paisaiaren arteko harreman hertsia islatzen du.

Toki orok du bere ataria eta baratzeak ere badu berea: garaje baten atea, gontzak lurrari paralelo daudela, erditik baino gorago tolesten diren horietakoa, behetik hankarekin eta belaunarekin zertxobait bultzatuz gero. Haurra nintzenean urdin argia, metalaren distirarekin, erpinak herdoilak kamustuak eta gaur egun erpin eta guzti zuriz margotua.

Baratzea magalera lau maila nagusitan egokitzen da. Goi-goikoan negutegia dago lorez, izpilikuaz, batik bat, inguratua. Bi isuriko negutegia da, polikarbonato xaflekin egina, ate irristakor bat sarreran eta sabai leiho bat isurialde batean dituena, gorantz irekitzen diren horietakoa. Osabak negutegiaren alde bat sare batez estali zuen itxuran arrotza eta artifiziala zen elementu geometriko eta distiratsu hura, naturak denbora tarte laburragoan bere besoetan, bere magalean estutu zezan. Funtsean, osabak sarearekin erraztu egin zuen naturak halabeharrez hartuko zuen bidea.

Alison eta Peter Smithsonen UpperLawn etxea (Wiltshire, 1959-62)[1] datorkit burura, antzeko kasuak direlakoan eta mutur beretik tira egiten dutelakoan nago: Alison eta Peter Smithsonek esku bakarrarekin eta nire osabak birekin. Bikotea esku bakarrarekin tira egiten ari da ez dutelako naturaren berezko garapena edo agian zehatzago eboluzioa lasterragotzeko inolako aurretiko erabakirik hartu. Nolanahi ere, zinkezko objektu arrotz eta distiratsuaren ondoan, harrizko hormarekin eta horman irekitzen den leihoarekin orpoz orpo, zuhaitz bat landatzea erabakitzen dute, horrek luzera dakarren guztiarekin. Bertan zuhaitza landatzeko erabakiak ez dirudi arrapaladan, itsumustuan harturikoa denik, aitzitik, beraiek paisaiaz, tokiaz eta zapaltzen duten lurzoruaz duten ezagutzaren isla da, are gehiago, paisaia, tokia eta lurzorua eraikitzeko era da.

Bigarren mailan hedatzen den belardiaren erdian bazkari eta afarietarako jarri ohi dugun mahai luzea, altzairuzko epai hutseko hodiek osatutako egitura batek estaltzen du: bi zutabe lerden lurrean iltzatuak eta bi habe nagusi magalari zut, zutabeetan eta ezpondan bermatuak. Bi habearte beraz, altzairuzko eta epai hutseko profilek lotu eta zurrunduak, egitura alboetara irauli ez dadin.

Zutabe bakoitzaren bueltan osabak zuhaitz bana landatu zuen, hazi ahala enborrak zutabea besarkatu zezan eta adar zein loreak goialdeko sarean barreiatu, trabatu zitezen eta profilen arteko hutsuneak bete zitzaten.

Negutegiarekin gertatzen den bezala, baratzeko aisialdirako gehien erabiltzen den belardian, hostoz leporaino jantzitako eustormaren itzalpean, altzairuzko elementu arrotz bat pausatzen da. Osabaren xedea estalpe *natural* bat altxatzea zen, mahaikideak eguzkitik eta euritik babesteko.

Gaur egun udaberrian eta udan, lurra eta ura eusten duen eustormaren hostozko azalak nola, hala estaltzen dituzte adar, hosto eta lore zurixkek, egitura lerdenaren zutabe eta profilak. Egituratik zintzilik dirauen kriseiluak dir-dir egiten du, altzairuaren distirarekin nahikoa ez balitz bezala. Kriseiluak igortzen duen argia apala da oso, osabak aurreikusten zuen konfort giroarekin bat datorrena erabat.

Paisaiaren aurrean norbanakoak hartzen duen jarrerari buruz ari naiz etengabe, paisaiaren (des)eraikuntzaz alegia. Jarrera horren atzean, alde batean asmo zuzena edo zeharkakoa daude eta bestean asmorik eza.

Asmo zuzen edo zeharkakoak, batetik, hariari tira egitearen ildoari jarraitzen diote, bi eskuekin edo esku bakarrarekin hurrenez hurren: Alison eta Peter Smithson eta nire osaba hurrenez hurren. Biek ala biek paisaian esku hartzen dute, paisaia eraldatzen, paisaia (des)eraikitzen.

Asmorik ezak, bestetik, muga sendo bat ezartzen du lurzoruaren eta norbanakoaren oinen zolen artean. Esku-hartzea erabat azalekoa da, lurzorutik altxatzen den oholtza batetik ingurua freskagarri bat edanez ikustean datzana. Adibide asko daude jarrera hori egoera jakin eta isolatu bat ez dela frogatzeko, gure inguruan egiten den arkitektura kaskarrari begiratzea besterik ez dago. Ez naiz gaur egungo izen handien itzalak puztutako arkitekturaz ari, aitzitik, arkitektura hori gero eta gutxiago interesatzen zait. Zaindu beharreko erabiltzaileei zuzendutako eta giza eskalara egokitutako arkitektura xume baina aldi berean aberats eta distiratsu eta kalitate onekoaz ari naiz. Hori bai interesatzen zaidala.

Gure herrietan egiten denak gero eta antz handiagoa du haurrak ginenean jolasten ginen *Playmobil* jolasarekin: biribilguneek mugatutako bi norabideko errepidea, espaloia bi aldeetara eta bidegorria alde batean, plastikozkoak diruditen eta apenas adabururik ez duten eta itzalik sortzen ez duten zuhaitzak, kaleargiak, bankuak eta aterpedun autobus geltokiak…

Paisaiaren (des)eraikuntzak halabeharrez paisaiaren eraldaketa dakar. Paisaia etengabe ari da aldatzen eta paisaia etengabe ari gara eraldatzen. Paisaiak etengabe aldatu behar du, hori da bere patua. Paisaia (des)eraiki edo eraldatzeak paisaiaz jabetzen lagun diezaguke; baina, arrazoi-ondorio harremana ez da erabatekoa, batak ez dakar halabeharrez bestea, ingurura begiratu eta azken hamarkadetan egin diren sarraskiak ikustea besterik ez dago. Paisaia bere horretan uztea zilegi da eta batzuetan eta askotan hori egin beharko genuke, kutsu *erromantiko-pintoreskotik* haraindi aurrez paisaiaz eta lurzoruaz jabetzen bagara. Horrela, bertan egotea, bertako lurzorua gure oinen zolekin zapaltzea, bertan esertzea, begirada kritikoarekin ingurua bertatik bertara aztertzea, paisaian arrakala bat egitea bezalakoa litzateke. Hori bai, paisaia bere horretan uzten badugu, zaindu beharraren asmo huts eta *erromantiko-pintoreskoarekin*, ez gara paisaiaz jabetzen ari, inguratzen gaituen paisaiaz konturatzen ari gara soilik, edo agian ez gara konturatu ere egiten.

Hesi batek banatzen edo lotzen ditu jabetzea eta konturatzea: bertatik bertara lurzoruaren arnas geldoa sentitzea, Juhani Pallasmaak bere “Begiak azalean” liburuan esaten duen bezala, edo bulegoko epeltasunean ordenagailu pantailan begiak iltzatuta zelai berde baten argazkia edo sestrak bata bestearen ondoan pilatuta ikustea. Hariari bi eskuekin edo esku bakarrarekin tira egitean, bi egoerak teilakatzen dira. Hasieran batak besteari egiten dio bide, hots, jabetzeak konturatzera garamatza baina ez alderantziz. Aldea handia dago egoera batetik bestera, maldan gora eta behera ibiltzetik sestren nahas-mahasa ikustera. Izan ere, bata bestearen ondoan, ia itsasteraino, pilatzen diren sestra horien atzean, maldan dagoen zelai bat dago. Sestra horiei zut lerro zuzen bat marraztea, maldaren aurka igotzea bezala litzateke, sestra bakoitzeko metro bat gora. Zelaiaren berde hezeak lurzoru sakona ezkutatzen du: lurzoruak beregain hartzen dituen ale, zirrikitu eta ur guztia eta gure orpoak lurzoruan iltzatzen dituen grabitatea.[2]

Ezin gara pantailan edo parez pare dakusagun zelai berdean soilik erori. Maldan gora edo behera oinez egin behar dugu, berdea marroi bilakatu, urraduraren urraduraz, eta marroia beltz. Paisaiaz jabetzeak lurzoruaz jabetzera garamatza, kanpo geruza berdea erantzi eta barne geruzak bata bestearen gainean janztera.

Zelai berdean aitzurrarekin harramazka egin eta lur gorritan uzten badugu (ez naiz lugorriaz ari, lugorritan utz genezakeen) eta luberritzen badugu, lurzoruaren *haptiko* eta magmatiko izaera duen lohiaren iluntasuna, itsaskortasuna, likatasuna, hezetasunaren usain sarkorra, eta Juhani Pallasmaak dioen dentsitate eta ehundura ere azaleratuko lirateke.Era berean, goldeak lurzorua astintzen, hauspotzen du eta ereiteko prest utzi, luberritu. Ildaska hori handituz gero lubaki bilakatu genezake, lurrean egindako harramazka handiagoa litzateke orduan. Arestian aipatutako zelai berdean demagun behiak daudela eta zelaia txarrantxaz hesitu beharrean, malda duen areka batek behiak larretik irtetea oztopatuko luke: *HA-HA* delakoren aurrean egongo ginateke orduan, funtzionaltasuna eta sinbolikotasuna teilakatzen diren erakusle; lursail jakin bat zedarritu arren ez da kaleko edozein herritarri *hesia* zer den galdetzean burura etortzen zaion irudia. Ez da hesi ohiko bat, bai ordea lurrezko hesi bat, lurretik altxatu ordez, lurrean altxatzen dena. Petrilarekin gauza bera gertatzen da. Petrila jabegoa banatzeko, lurra eusteko, esertzeko, etzateko… balio duen metro erdi eskaseko horma da. Petrilak esertzeko balio du baina ez da aulkia.

Bihurgunetik bihurgunera tolesten diren portuetako eta bigarren mailako errepideetako ertzetan altxatzen diren petrilak hormigoizkoak eta guztiz itsuak izan daitezke edo hormigoizkoak baina zeharrargiak metro eskaseko irekiuneekin eta harrizkoak ere bai, gero eta gutxiago badaude ere… Noizean behin harrizko zein hormigoizko mugarriek petrilaren jarraitutasuna eteten dute eta bidearen km zehatza adierazten.

Petrilak lurrean beharrean eustormetan ere altxatzen dira eta beraien jarraitutasuna ibaira jaisteko eustormari atxikitako eskuzko eskailerei utzitako hutsuneek eteten dute. Hutsune horiek ere mugarriak dira, bidearen km-a zehaztu ez arren eta izaera sinbolikoa dute funtzioari muzin egin gabe.

Ahanzturak, denboraren igarotzeak, naturaren halabeharrezko eskuak beren arrastoa uzten dute kutsatzen duten edozertan. Arrasto hori ez dagoenarekin eta garai batean egon zenarekin hezurmamitzen da maiz, hutsune gisa batzuetan, herdoil, lizun gisa beste batzuetan, goroldioak, landarediak eta lurzoruak estalita beste askotan… Laburtzeko, arruil gisa oka egiten duela esan daiteke. Ez dira gizakiak espresuki eragin dituen arrastoak, arrasto batzuen atzean gizakiaren ahanztura eta utzikeria dauden arren. Ez dira bide ertzetan nahita egin diren mugarriak, bai ordea mugarri bilakatu diren edo mugarri bilakatzen ari direnak.

Arrasto mugarria (baita hutsune mugarria ere) arruil gisa irudikatu eta oro har etengabe (des)eraikitzen ari da eta hori egin ahala ez dagoen hortaz gogorarazten digu, ez dagoenaren oihartzuna bailitzan.

Upper Lawneko leiho galdua duen harrizko horma zein atariko harria orubearen aitzineko egoera baten arrastoak ziren Alison eta Peter Smithsonek 50. hamarkadaren bukaeran orubearekin topo egin zutenean. Rainer Maria Rilkek, "Malte Laurids Briggeren koadernoak" liburuan, eraitsitako etxe ilara batetik zutik dirauen meelina deskribatzen du. Areago, mantentzen den hormaz baliatzen da jada ez dagoen, jada bota duten etxea deskribatzeko. Deskribapena etxe hartan bizi izan ziren eta etxe hura bizi izan zuten pertsonen arnasak, hots, biztanleen bizipenen oihartzunak, lurrintzen du.

Meelina oraindik zutik dirauen ondoko etxearen horma ere bada. Ez da ahanzturan erori den horma soil bat bakarrik, oraindik indarrean dagoen elementua baizik, zutik dagoen etxearen eta ez dagoen etxearen funtsezko atal izaten jarraitzen baitu. Hortaz, dagoenaren eta ez dagoenaren arteko mugarri garbia dela esan dezaket, bien ezinbesteko makulua, bi iturrien hustubidea.

Zer pentsatua ematen du, Rilkek esaten duen bezala, eraitsitako etxerik gabe zutik dagoen etxeak erortzeko duen arriskuak.[3]

Robert Smithsonen "*Hotel Palenque*, Yucatan, Mexiko 1969-1972" lanaren eskutik, ez dagoenaren bidean aurrera egingo dut jakin badakidan arren ez dagoenaren eta dagoenaren bideak maiz teilakatzen direla eta ia

ezinezkoa dela biak banandu edo adarkatzea.

Robert Smithsonek arkitekturako ikasleei 1972an Utahko unibertsitatean emandako hitzaldian,[4] Yucataneko hotel eraitsi eta utzi bat ardatz hartuta, gaur egungo arruilak aldarrikatu zituen, iraganako zibilizazioekin edo arbasoekin lotu ohi diren arruilen aurrean. Rilkek deskribatzen duen meelina gaur egungo arruil gisa sailka genezake.

Hitzaldian, Robert Smithsonek bide bazterreko hotelaren gainbehera motela izan zela gaineratu zuen; ez zutela aurretik eraman, sentiberatasunez mantso-mantso (utzikeriaren eta ahanzturaren erritmora) eraitsi baizik.

Paradoxikoa dirudi, bide bazter orotan aurkitu daitekeen hotel soil bat maien tenplu oparo eta handiekin alderatu izana, ez hori bakarrik, horien pare edo horien gainetik jarri izana.

Rilkeren meelin eta *Hotel Palenque* marrazten eta girotzen hasi diren testuinguruan barneratu eta arruil gisa irudikatzen diren arrasto mugarriak zizelkatzen jarraitzeko Robert Smithsonek Passaiceko (New Jersey) monumentuetatik barna egindako ibilbidea (1967) eta Andrei Tarkovskiren *Stalker* (1979) filma hartuko ditut izpide.

Andrei Tarkovskiren film askotan errepikatzen den giro ospel eta lakarra Robert Smithsonen Passaiceko irudi eta deskribapenetan ere sumatzen da eta alderantziz ere gertatzen dela esaten ausartuko nintzateke. Giro horrek aldaera ugari ditu, batzuk objektu txikien arteko konbinazio eta material zein objektuen berezko ezaugarriak erabiliz lortzen direnak eta beste batzuk arkitektura eskala hartu eta paisaia urratzen dutenak, hots, paisaia eraikitzen dutenak.

Giro zarpailaren (plastikozko mintzaren eta azalaren kontaktua esaterako) erpinak, hilkorrak diren izaki bizidunen (izan lazuna, izan berez bazterrean dagoen *Alde*ko bazterrak usmatzen ari den mutur luzedun txakur beltza) presentziak kamusten ditu. Erpinak baina ez dira zorrotz eta dotoreak, aitzitik, zarpailak, traketsak, latzak dira, ondo gozatu gabeko nota baten antzekoak, muturra hautsita duen beirazko garagardo botila baten sekzioaren antzekoak.

Stalker (1979) filma bere osotasunean giro desatsegin, zarpail, lizun, gordin horren erakusgarri garbia izan daiteke. *Aldea*ri buruz gauza asko esan daitezke, besteak beste, itxaropena berreskuratzeko tokia dela, toki konplexua, tranpa hilkorrak dituena, gizakiaren presentziak guztia mugimenduan jartzen duela eta gizakiaren aldartearen araberakoa dela, tranpa zaharrak desagertu eta berriak azaltzen eta seguruak ziren bideak ezin iritsizko bilakatzen direla…

Filmean zehar, irakasleak bere zorroan daraman 20 kilotonako lehergailuarekin *Aldea* lehertu nahi duen bitartean idazlea hitzekin guztia birrintzen ari da, *Aldearen* sinesgarritasuna kolokan, zalantzan jartzen eta Stalkerren irudia eta egitekoari izena kentzen.

Filmean Stalkerren aldartearen bilakaerari erreparatuz gero, indartsu ekiten dio bidaiari, bere boterea eta ziurtasuna noiznahi erakusten ditu, beste biei gailentzen zaizkio, berak gidatzen ditu, berak zaindu eta berak agindu eta irakasleak zein idazleak men egiten diote. Bukaeran, aldiz, lur jota dago, egoerak gailendu, irentsi du, beste biak oldartu zaizkio, hasieran inozoa, baldarra, txotxongiloa zirudien idazle mozkorra batik bat. Jazarpen etengabe horren aurrean, bere onetik aterata dagoen Stalker, erabat biluzten da.

Pertsonaien sentimenduen aurpegiratze eta leporatze gordina guztiz bat dator kokatzen den testuinguruarekin. Haragi-bizian daude pertsonaien arimak zein pertsonaiak besarkatzen dituzten bazterrak. Ahanzturan utzitako bazter horiek gaur egungo arruilak eta hozkirria eragiten duten giroak sortzen dituzte. Giro horietan badirudi guztia etenda dagoela, guztia hilezkorra eta grisa dela, guztiaren gainetik ezer gailentzen ez dela, inolako sentimendurik, bizitzarik ez dagoela, guztia gizakirik gabeko toki batean garatzen dela… Ez zait usainik ez duen lore bat baino gauza hilezkorragorik bururatzen.

“Arraroa, loreek ez dute usainik”[5] *Aldera* iritsi bezain pronto ohartzen dira loreek usainik ez dutela. Pistolak, xiringak eta zilindro forma duen lehergailuaren metalezko tapakia lauza karratu zuri-beltzen gainean, sakonera txikiko ur geruzaren azpian. Paradoxikoa da natura suntsitzeko balio duen elementu arrotz baten inguruan lazunak diruditen eta bizirik dauden arrainak bueltaka ibiltzea, gasolioak ura belzten duen bitartean.

“Izan ere, paisaia ez zen paisaia, *heliotipiaren forma berezi bat* (Nabokov) baino, posta txartel *autosuntsikor*, porrot egindako hilezkortasun eta distira itogarri bateko mundu antzeko bat.”[6]

Passaiceko ibilaldiari ekinez, Robert Smithsonen aipu hori ezin hobeto txerta genezake *Stalker* filmeko giroaren deskribapenean; badirudi Robert Smithsonen mundu *autosuntsikor*, hilezkorra ez den eta distira itogarriko Passaiceko giroak bat egiten duela usainik gabeko loreak dauden *Aldea*rekin, bata bestearekin teilakatzen direla.

Robert Smithsonek monumentu eta zulo gisa izendatzen ditu Passaic ibaiaren inguruan arreta pizten dizkioten *bazterreko* gertaerak.[7]

Hutsune monumental horiek eta arrasto-hutsune mugarriak gauza bera dira eta Passaic zein *Aldea* zulatzen dituzte; Passaic eta *Aldea* zuloz beteta baitaude eta zuloetan barneratzen baitira Robert Smithson, Stalker, idazlea eta irakaslea, zuloen ertzean oinez egiten baino ez baitakite.

Elementu *artifizial-arrotz*[8] eta distiratsuak lur hartzen du berriz ere. Lurhartze horretan gizakiaren eskuek parte hartzen dute eta elementuari ohantzea egiten diote.

Andrei Tarkovskiren *Sakrifizio* (1986) filmaren hasieran aita-semeak zuhaitz lehor eta antzu bat landatzen ari dira uraren ertzean. “Egunero ordu, momentu berean, erritu izaerarekin, zerbait eginez gero mundua aldatuko genuke”[9] esaten dio aitak seme mutuari, perraila urez beteta, egunero monasteriotik mendira igotzen zen monjearen istorioaren harira. Hiru urteren buruan, zuhaitz lehor eta antzuaren adaburua lorez betea zegoen.

Aitak bizikletan gerturatzen zaien postariari diosal egiten dion bitartean semea zuhaitz lehorraren oinarrian harriak banan-banan kokatzen ari da. Harrizko ohantzeak enborraren abiapuntua eta inguratzen duen lurra drainatzen ditu. Filma, hasi bezalaxe zuhaitz lehorrarekin amaitzen da: bidearen ondoan eta uraren ertzean altxatzen den zuhaitza ureztatzen ari da seme mutua, metalezko bi perrail dituela. Adaburuan ez dago kimurik, are gutxiago lorerik, adar eta arantzak besterik.

Japoniarrek *ikebana* deitzen diote zuhaitz okerrari. Japoniarren naturari gizakiaren eskuarekin aurre egin eta natura gizakiaren beharretara egokitzen duen naturarekiko ikuspegia zeharo aldentzen da gure ikuspegi *erromantikotik*.

Juan Daniel Fullaondok esku-hartzeak loreen eta zuhaitzen adibide banarekin azaltzen ditu, zein baino zein deigarriagoak: lehenengoa, landareei burdinazko kablea ezartzen dizkiotena petaloak nabarmendu daitezen; bigarrena, zuhaitz zuzenak batere gustatzen ez zaizkien aitzakiarekin, gaztetan burdinazko kable, soka eta pertikekin deformatzearena. Naturalismo zuzenarekiko nazkak eta eskala txikiarekiko duten obsesioak gainezka egiten dute zuhaitzen sustraietan kirurgikoki esku hartzen dutenean, zuhaitzaren tamaina txikiagotzeko xedearekin betiere.[10]

Zuhaitz txiki eta okerrak, natura kontrolatzeko eta gizakiren menera jartzeko gehiegizko nahi edo beharraren emaitza dira. Adibide hori aldendu egiten da nik goraipatzen dudan esku-hartzetik. Ni zuhaitzak eta landareak kimatzearen aldekoa naiz, osabak bere esku-hartzeekin egiten duen gisan, ekintza apal batekin naturaren bilakaera zertxobait irauli eta lasterragotu eta zuhaitzak kimuak eman ditzan.

Elementu *artifizial-arrotz* eta distiratsua ahalik eta gutxien nabarmentzeko asmo jada orokortuak elementu hori, kristoren tramankulua izanda ere, naturarekin estaltzea, ezkutatzea dakar eta bidenabar bere kutsu *naturala* eta *zaharra* goraipatzea. Hormigoi armatuzko hormaren aurrean jendeak harrizkoa nahiago izateak hormigoia harriz estaltzea dakar maiz. Hormigoia *arrotza* den bitartean, harriak kutsu *naturala*, *zaharra* eta *pintoreskoa* du.

Mutrikuko portu berri bukatu gabean oraindik ikus daiteke harriz estali gabeko hormigoi armatuzko geruza gordina, harriak dikearen altuera txikituko duelakoan edo sarraskia aho txikiz esango.

Kontraesanean eror ninteke bistan dagoen hormigoi armatuarekiko izu hori soilik kasu batzuetan gertatzen dela esango banu. Inguru menditsuan bizi gara eta batetik besterako distantziak ez dira handiak. Armiarma sare baten gero eta antz hanadiagoa duen errepide sare trinko batek estutzen gaitu. Orografia menditsua dela medio, ugariak dira tunel zuzen eta luzeak, ugariak ia lurretik zerura altxatzen diren zubibide lerdenak, ugariak mendiei egindako ebakiak… Guzti horiek ez dute kutsu *pintoresko*, *zahar* eta *naturalik*, are gehiago, inguru menditsu horretan ezer baino gehiago nabarmentzen dira baina orduan ez zaizkigu hain arrotzak iruditzen eta hormigoiak ez gaitu izutzen.

Maiz eta erraz erabiltzen den terminoa dugu pintoreskoa, neronek ea ondo erabiltzen dudan behin baino gehiagotan galdetu diot buruari, beraren esanahia zehatz-mehatz ez dakidan seinale. Robert Smithsonek *Frederick Law Olmsted eta paisaia dialektikoa* testuan paisaiaren eraikuntzaren hainbat definizio eta ikuspuntu biltzen ditu eta pintoreskoarekiko dagoen ezagutza eza argitu nolabait.

Deformazio deformatu batean datza pintoreskoak edo beste era batera esanda, berriz formatzen hasitako edo formaturiko deformazio batean. Deformazio deformatu edo formatzen hasitako deformazioa paisaian gertatzen da, paisaiari dagokio eta naturako materialen ordenaren aldaketarekin eta zoriarekin harreman zuzena du.[11]

Pintoreskoa testuan gertaera gisa azaltzen da, izen gisa, izenondo, iritzi edo hausnarketa baino gehiago. Robert Smithsonek gehiago sakontzen du pintoreskoaren gertaera izaeran: “Buru barneko mugimendu batetik urruti, pintoreskoa lursail errealean oinarritzen da, hots, buruaren aurretik doan bere materiazko kanpo existentzian.”[12]

Testuaren izenburuari men eginez baratzearekin bukatu beharrean nago, *Sakrifizio* filmeko zuhaitz antzua edo Japoniarren zuhaitz txiki eta okerrak baino gutxiago ez diren mertxika arbola, piku arbola eta limoiondoarekin.

Altzairuzko egiturak mertxika arbolaren itzala eta arbola bera ordezkatu zituen eta uda garaian zelaian pausatzen ziren mertxika ondu eta ustelak lurrak irentsi. Duela bi aste amamak orain dela 60 urteko kontuen harira, errepideak fruta ondu eta ustelez lepo zeudela esan zidan, gaur egun pentsaezina dena, zientzia fikzioa.

---

[1] Upper Lawnetxea (Wiltshire, 1959-62). Alison eta Peter Smithson arkitekto eta senar-emazteek Ingalaterra erdialdeko paisaian asteburuak igarotzeko eraiki eta hogei urtetan zehar erabili zuten etxea. Bikoteak harrizko horma batek mugatzen zuen orubearekin topo egin zutenean harrizko horman bermatzen zen bi isuriko etxea eraitsi zuten etxeko bi tximinietako bat, atariko harria eta harrizko hormako bi leihoak salbu. Zinkezko kaxa berria aurreko etxearen lerrokadurari jarraiki alde batera zertxobait mugitu eta bi leihoetako bat kanpoan gelditu zen, *terrace* deitzen zioten alboko galtzadarrizko espazioa hornitzen zuela.

[2] Juhanni Pallasmaa, *Los ojos en la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Bartzelona, 2014, 59.orrialdea.

[3] Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Ediciones Coyoacán, Mexiko Hiria, 2000, 36.orrialdea.

[4] Robert Morris, *Robert Smithson: sculptures*, Cornell University Press, London, 1981, 165. orrialdea.

[5] Fimetik hartutako esaldia.

[6] Robert Smithson, *Robert Smithson. Selección de escritos*, Alias, Mexiko Hiria, 2009, 91.orrialdea. Esaldia gazteleratik neronek itzulia.

[7] Ibid., 91 eta 92.orrialdeak.

[8] Artifizialtasuna eta arroztasuna, desberdinak diren bi kontzeptu. Osabaren altzairuzko egitura, Upper Lawneko harrizko horma, Rilkeren meelin-horma, *Aldean* dauden eraikin utziak eta baita *Aldea* bere osotasunean ere, artifizialakdira baina ez dute zertan arrotzak izan. Arroztasuna ohiturekin lotuta dago, norberaren begiradaren galbahetik pasatzen da, arrotza ohikotik at dagoena baita.

Artifizialtasunarekin harreman zuzena du japoniarrek natura ulertzeko duten moduak zeina sintoismoan oinarritzen den: guztia, natura barne, artifiziala da.

[9] Filmetik hartutako esaldia.

[10] Juan Daniel Fullaondoren *Panorama y Paisaje* artikulua. Ed. María Teresa Muñoz, *Escritos Críticos. Juan Daniel Fullaondo*, Mairea libros, Madril, 2007, 48.orrialdea.

[11] Robert Smithson, *Robert Smithson. Selección de escritos*, Alias, Mexiko Hiria, 2009, 173. orrialdea.

[12] Ibid. Esaldia gazteleratik neronek itzulia.

Tres poemas

Extraídos de “17 poemas y un presentimiento o Poemario incierto”

Antonio Flores Valcárcel

Mis días son algo así:
Me levanto me engaño,
y animándome a encarar el día
hago cosas que se supone que debo hacer,
deambulo, pierdo el tiempo, hablo, divago sin rumbo.
Me refugio en personas y conversaciones,
en libros e historias ajenas.
Pero las únicas cosas que realmente aglutinan trazas de realidad
son las físicas:

cuando defeco, orino, como o me masturbo,

cuando corro hasta perder la consciencia de mi ser
a través del cansancio y el dolor,

cuando limpio mi semen y añoro un sexo.

Lo demás es pura neurosis.

Insomnio.
El corazón me late demasiado rápido.
Busco refugio, amparo en una circunferencia opiácea de medio centímetro.
Sin hacer preguntas me acoge, me acuna y calma.

Medio centímetro de paz.

La voz rasgada del desencuentro.

La única satisfacción en lo que construyes a través del papel,
el miedo a lo real,
                              a temer,
                                           ¿a sufrir?

La neurosis la depresión la mentira compadecerte y olvidarte de vivir.

Este es el resumen de mis últimos días.

Arnasa uraren gainean zebilen

Iker Perez Goiri

Himmlischer! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze,
Streckt nach dir die schüchternen Arme der niedrige Strauch nicht?
Daß er dich finde, zerbricht der gefangene Same die Hülse,
Daß er belebt von dir in deiner Welle sich bade,
Schüttelt der Wald den Schnee wie ein überlästig Gewand ab.
Auch die Fische kommen herauf und hüpfen verlangend
Über die glänzende Fläche des Stroms, als begehrten auch diese
Aus der Wiege zu dir; auch den edeln Tieren der Erde
Wird zum Fluge der Schritt, wenn oft das gewaltige Sehnen,
Die geheime Liebe zu dir, sie ergreift, sie hinaufzieht.

Friedrich Hölderlin

Acá es como si cayendo agua del cielo en un río u fuente, adonde queda hecho todo agua, que no podrán ya dividir ni apartar cual es el agua del río u lo que cayó del cielo; o como si un arroíco pequeño entra en la mar, no habrá remedio de apartarse; u como si en una pieza estuviesen dos ventanas por donde entrase gran luz; aunque entra dividida, se hace todo una luz.

Santa Teresa de Jesús.

Texto introductorio extraído de una reflexión más extensa sobre el hacer poético desde el cuerpo a la palabra

ANTONIO FLORES VALCÁRCEL

Transita el cuerpo por diversos estados metafóricos. Realiza distintas acciones para sumergirse (y al que mira) en un estado de caos y tensión, exigencia y temblor.

El temblor se hace eco de la resonancia de lo que acontece, el poeta/autor los capta y reorganiza a través de distintas estrategias para elaborar una poética de lo que está sumergido en el temblor, mejor, entre cada frecuencia, que lo provoca, entre cada distorsión, pues esto nos es invisible, nos cuesta acercarnos, por su ínfimo tamaño, porque nos asusta, por falta de sensibilidad, porque estamos anestesiados, por lo que sea.

Sólo a través de aproximarse al centro, al núcleo de la situación, se puede encontrar la vibración transmitida, y, a su vez, acometer el acto generoso y necesario, de intentar contarlo.

Caminar entre la corriente de un río es duro para el que lo hace, los pies se resbalan con el musgo de las piedras, entre el fondo irregular, se clavan en las plantas, rocas, huesos, y en ocasiones nos roza la piel algún ser que habita las aguas.

Caminar contra corriente.

El agua fría nos congela y sube hacia las rodillas un extraño hormigueo. Caminar en el agua, un medio que no nos es ajeno pero no es el nuestro, e intentar llegar a otro lado o la promesa del mar.

Sólo el que acomete la acción puede hablar de la temperatura, de la velocidad del agua, de lo abrupto del trayecto y de la vibración del mismo. Sólo el que es sensible a su respiración, el *estar-respirando*, puede hablar (intentarlo) del *estar-respirando* de los otros.

El obrar del artista es un constante caminar contra corriente. Todo son enigmas sin despejar, formulas sin resolver, fallas abiertas, dilemas, elecciones. Aun entre este terreno movedizo muestra el artista sus logros a la mirada del otro. Se muestra, entonces, pues nos regala su camino, y comprendemos que de alguna forma también es el nuestro.

Se encierra en el taller, sobre un folio en blanco o sobre un lienzo, o una habitación vacía o su cuerpo. Comienza el juego de seducción. Qué se esconde entre las intuiciones del que necesita hablar ¿es acaso el arte un camino de conocimiento del que lo hace? Por esto, entonces, el que mira también aprende. Comienza a trabajar sobre un análisis previo de la realidad (referentes, lecturas, temas determinados…) o a manejarse entre puras intuiciones. Cada elección, es un acierto y un fracaso, puertas y caminos que se cierran y se abren. Cada paso esconde la suavidad de una pluma rozándonos o el corte de un alambre de espino, o ambos la vez.

¿Hacia dónde se (nos) dirige esta necesidad? ¿Qué se esconde tras ella, tras esa pulsión?

¿Por qué deberíamos necesitar de ella?

A día de hoy ¿necesitamos poesía?

La mayoría de gente que me rodea es ajena a la poesía. Marchan entre las metas sociales y el poder asumirlas económicamente, rellenan su vida de experiencias y gente, no dan paso a la reflexión, porque en nuestra forma de vida darle espacio significa poner de tal forma en crisis nuestras estructuras vitales, que optamos por caminar sendas menos tortuosas como el culto al ocio y al cuerpo, la utilización de todo tipo de drogas legales e ilegales, el consumo de productos, y, por supuesto, contar todo lo que hagamos, ajenos a todo razonamiento crítico.

Es este panorama planteado en varios escuetos trazos, qué ha de hacer el poeta.

Se convierte, así lo veo yo, en un ser silencioso, que atraviesa el fondo abisal en absoluta oscuridad para todos los seres que lo habitan limitándose a transitar por él, alimentarse, reproducirse. El poeta, ese ser que también es del fondo oscuro, en ocasiones, logra algún hallazgo en su trabajo y entonces emite fogonazos luminosos y ve, junto con el resto, algo borroso, pues los ojos no están acostumbrados a la luz. Se atisba, se intuye, en ese momento, que algo hay, pero sin saber el qué. Ni el propio artista lo sabe. Y, de nuevo, todo se sumerge en la más profunda oscuridad.

¿Para qué sirve esto? ¿Qué se intuye?

Para la esperanza tal vez, para tener una "religión, una espiritualidad sin superstición". Para la esperanza del que lo hace y del que lo mira.

¿Habrá una poesía, un arte común a todos que no necesite formación previa?

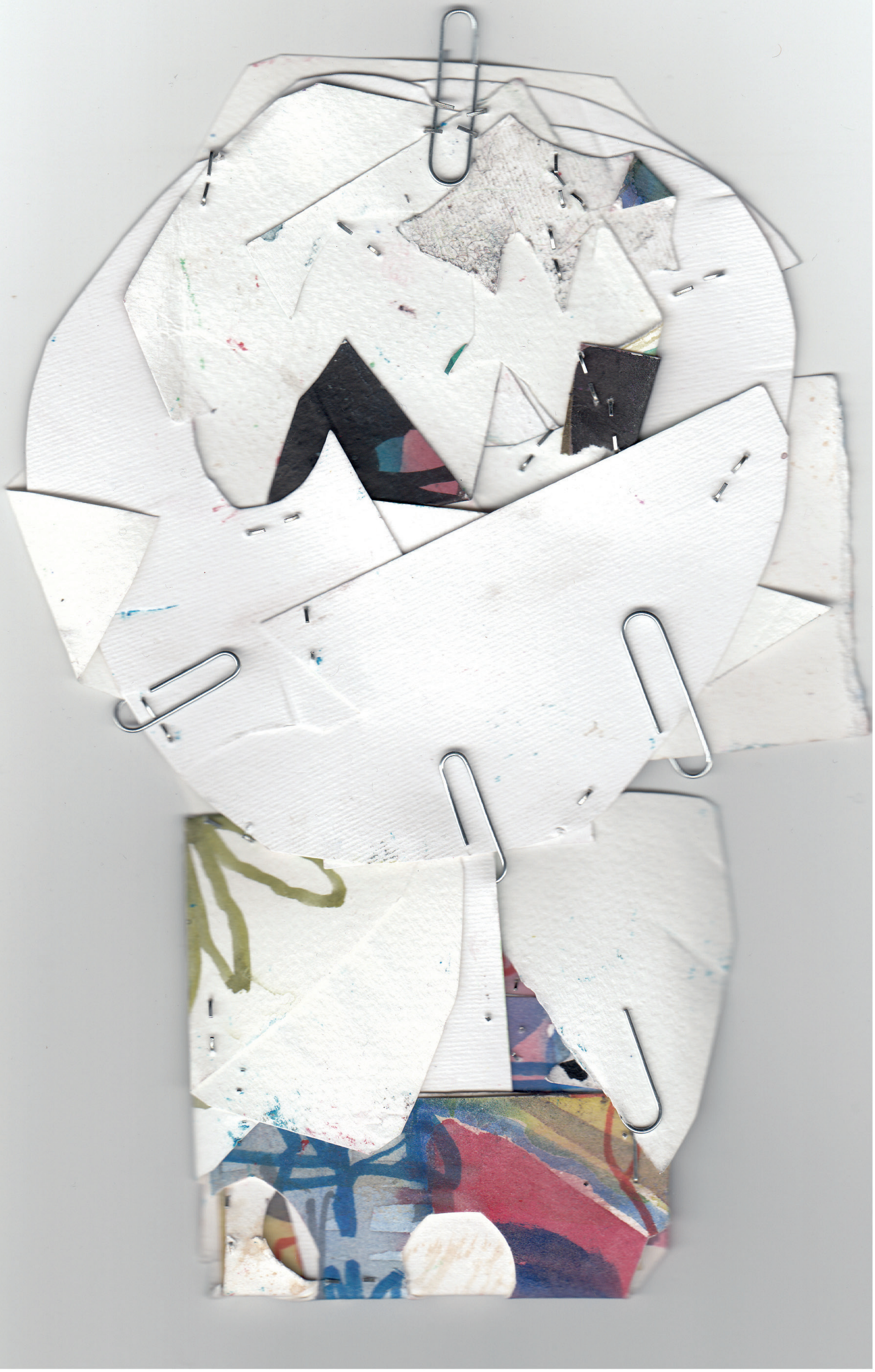
¿Que nos hable de lo nuestro más hondo, del hueco que compartimos?

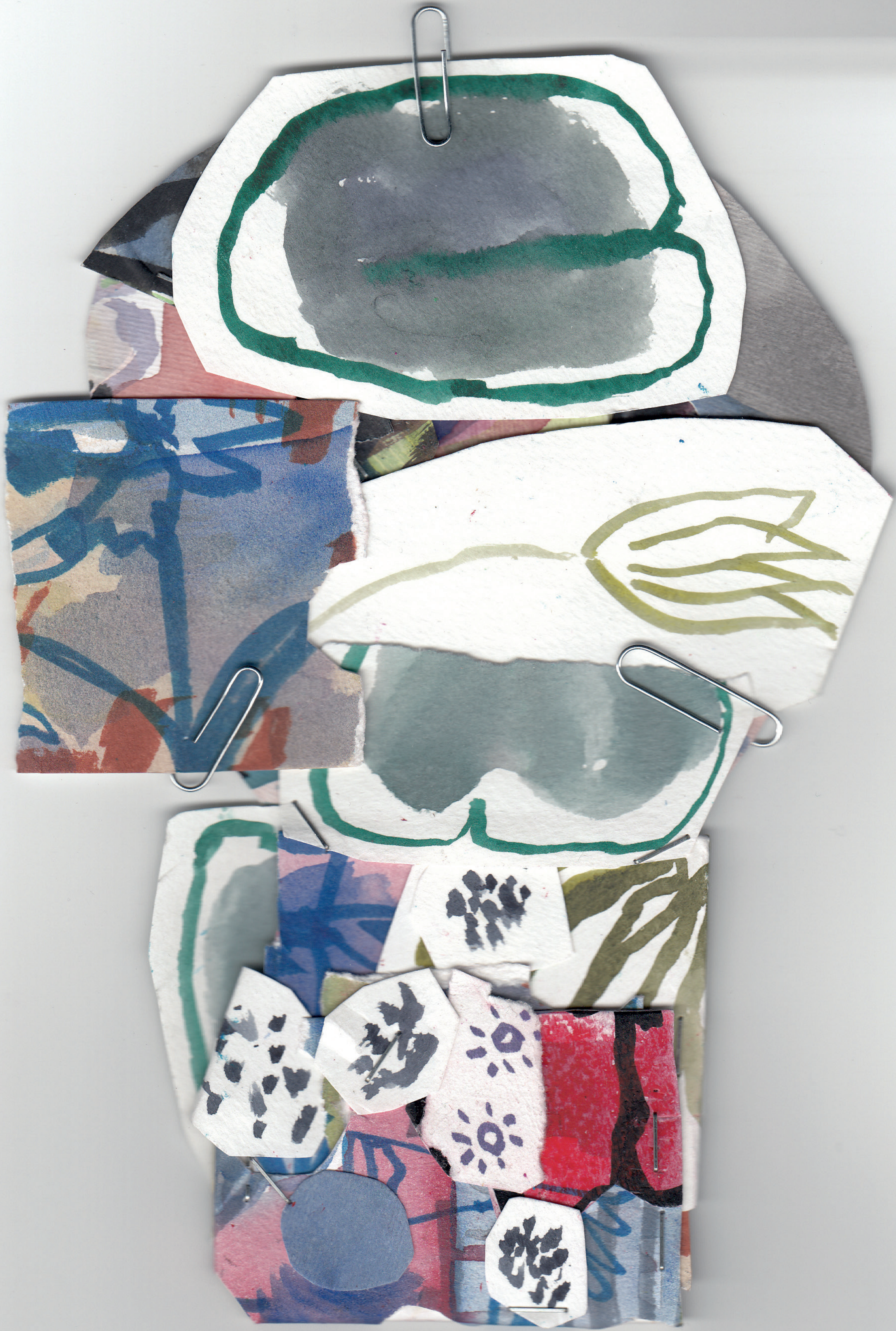
¿Lo hace a través de la forma? ¿Del discurso? ¿De ambos?

¿Sería esta una poesía del sueño lúcido? La que nos habla de lo que había antes del lenguaje.

¿Será una abertura del hueco a la que nos aproximan los sueños de forma consciente?

¿Cómo será?





Gotorlekua

Beñat Krolem

Panzer baten antzera zapaltzen du pintzelak mihise-azala, marra zuzenak marraztera datorren hori.
Goldearen antzera goldatzen du bertsoak belarri-azala, marra zuzenak marratzera datorren hori.
Eskailera mekanikoen antzera gora-behera darabil marra zuzenak ordenatzera datorrena.

Inertzia batez mugitzen dira, kalean tupust egiten duten gorputzak, norabide desberdinetan ihes egin nahian, imanek elkarri erakartzen dioten bezela, ezezagunen dantzan.

Norabide kontua da; abiapuntuaren edo ardatzaren norantzak non eta nola biratzen duen. Indar zentripeta eta zentrifugaren arteko elkarrizketa dena, alegia, ardatzaren parean edo ihesean. Eta hortik isuria; koilara, goitik; eztiz gainezka *puenting* geldoan beheruntz, eztiaren ur-jauzi konstantea, geldiezina, jario-atomikoa da. kanika talka bat, plak!, listua, zuff!, kurba indarrez hartu, bolantearen zirkunferentziaren buelta, sfgdggiiihrrrrfff!, txu-egin edo errepidetik irten.

Ordurako erlauntza dugu nini beltzeko errotondetan eta zurrunbilotik hitza, irudia, egoera bat sastatzera datorkigu... norabideetan ehoziriak eta anezkak, gurutzadak, klak klak klak egur zatiak tupust egiten haria nahastuz, lotuz eta tenkatuz. Armiarmaren Itakako ehuna, antropomorfikoki hauskorra dena. Gurutzabideak, zeharkabideak, soka-tirak, haria arrailduz kamustu duzu sormen-lerroa, agoarras izerdia duzu masailean.

Panzerra, goldea, eskailera.

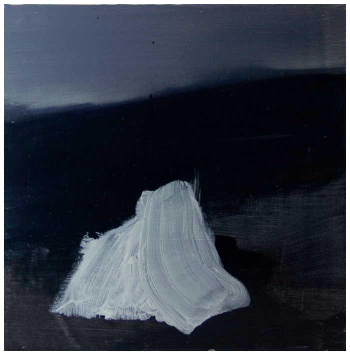
Zurrunbiloa datorrenean lurpean ezkutatzera! Inurritegi apurtua duzu belarrian, urez bete nahi duzu barrena itoginek hazkura urtu dezaten.
Zurrunbiloa datorrenean lurpean ezkutatzera! Satorraren begi itxiak bazenitu hobe, kareharria nerbioetatik sar ez dadin, ezta?

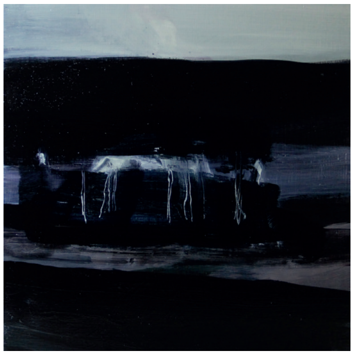
Zirimola konstantea etxe aurrean -diozu- atarian, joka.

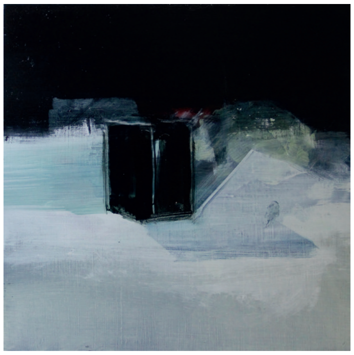
Panzerra airean, goldea bueltaka, eskailera jira-bira.

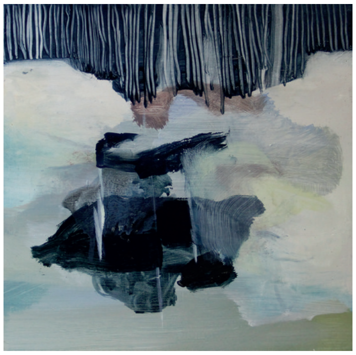
Ez da marra zuzenik, begien eta belarrien alergiaren plazerra besterik ez, hazka egin, dena dugu hankaz-gora pentsamenduaren etxola honetan, espazioan: ez ditugu bunkerrik amaierak hasiera diren aize-lurralde hauetan, zurrunbiloak ditugu gotorleku hemen.

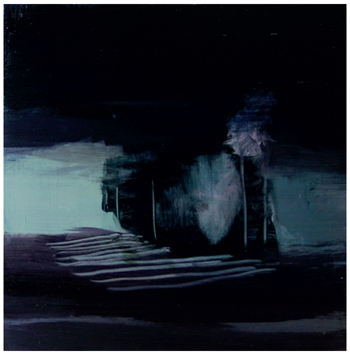
Barruan bizi naiz, datorrena datorrela.

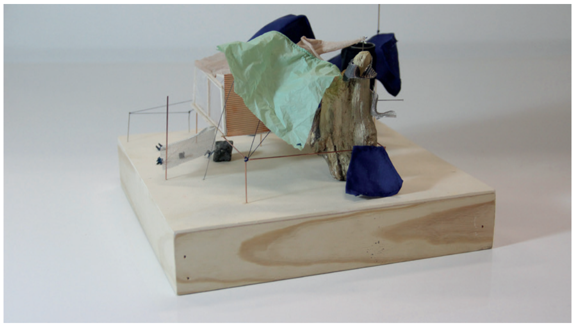


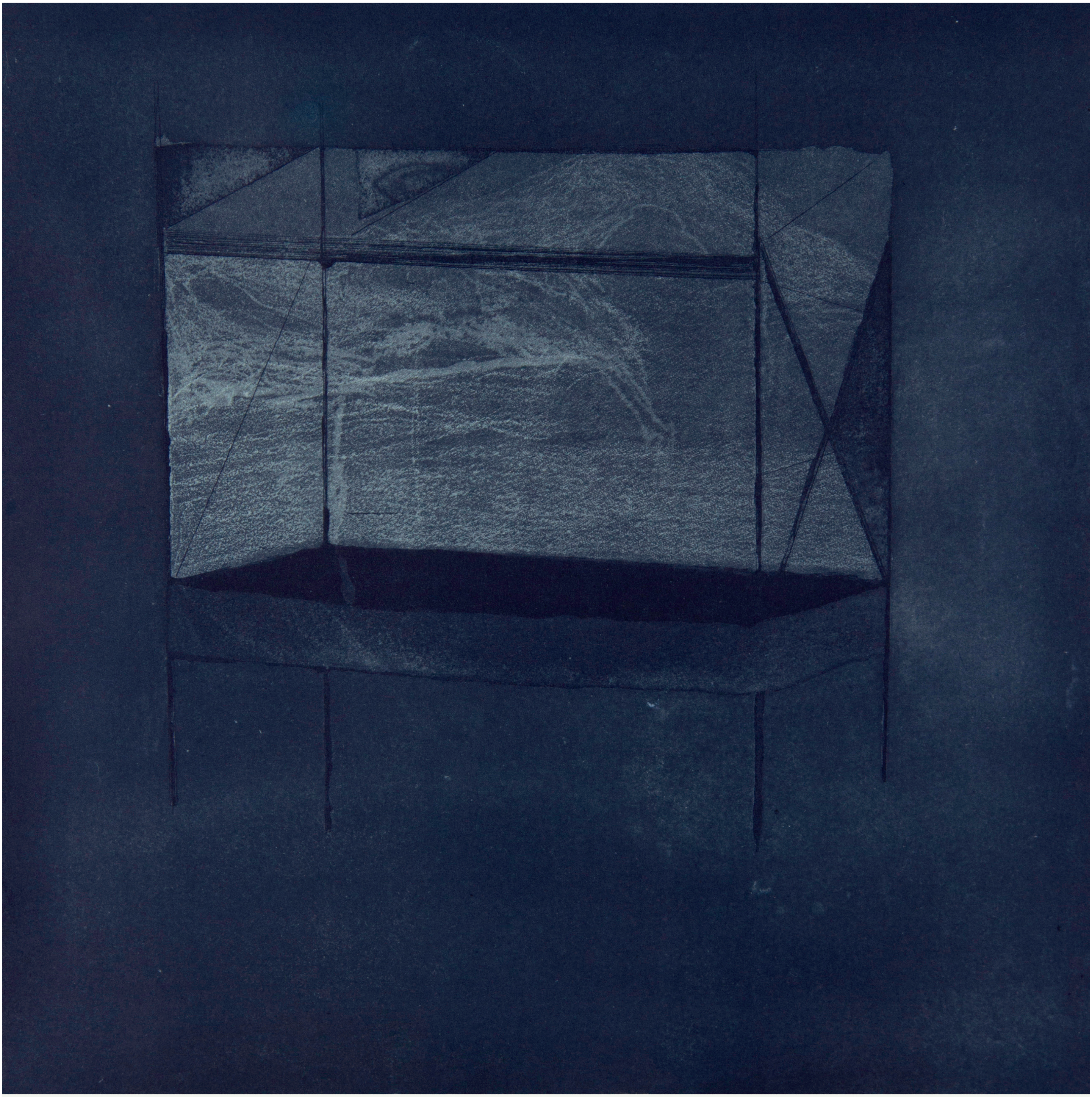












Gotorlekuak eraiki ditugu, ahotsentzako oholtzak. Ez da marra zuzenik, grabitatea eta inertzia besterik ez.

Instructivo para encontrarle formas a una nube

PAULINA DEL COLLADO

Rogelio extiende el brazo y apaga la alarma del despertador a las siete de la mañana. Abre los ojos y permanece inmóvil, boca arriba. Contempla el techo; para él un manto blanco sobre su cabeza y ve pequeños puntos negros titilar sobre el yeso. Escucha el barullo que viene de la calle en forma de motores encendidos y voces ininteligibles. Recuerda que cuando comenzó a perder la vista le dijeron que desarrollaría un oído prodigioso, pero eso no ha sucedido. De todos modos, sus hijas insisten en que, a su edad, remarcan esto último como si fuera un logro llegar a los ochenta y ocho años, debería estar agradecido de que su único padecimiento sea la degeneración macular. Incluso una de ellas, la mayor, le dijo que ya había visto demasiado. Los puntos negros dejan de agitarse y se transforman en manchas que cambian de forma según se les vea. Escucha su respiración y recuerda el resoplido de una máquina a punto de desmoronarse. Su cuerpo insistiendo en despertar todos los días.

Rogelio sopesa la posibilidad de no levantarse de la cama. Hace años que no tiene que llegar a ningún lugar y todos los días son réplicas exactas del día anterior. Nadie espera que Rogelio se levante, sin embargo él sigue programando la alarma a las siete de la mañana. Esta vez no se pone los lentes enseguida. En las últimas semanas le ha agarrado gusto a escudriñar las sombras, las figuras nebulosas que envuelven y transforman todas sus pertenencias en otra cosa; el armario en un oso erguido, la lámpara en un hongo gigante, el cuadro de un tren que atraviesa el desierto en una oruga abriéndose paso en el interior de una manzana. Lo de la oruga es nuevo, le causa gracia y lo lleva, por un instante, de regreso a su infancia. Rogelio era de esos niños a los que le gustaba ver las nubes y encontrarles formas durante los días de verano; también era de aquellos a los que les aterraba la vida que adquirían las sombras por las noches. Solía imaginar que lo estaban acechando todo tipo de alimañas. Ahora le parece gracioso; nadie le dijo que las luces se irían apagando de esa forma. En cuanto al miedo, con la edad aprendió a perderle el temor a las bestias y a ganárselo a las personas. La gente es la que hace la guerra, pone bombas y mata por dinero.

Quiere hacerle una pregunta a Ofelia y gira la cabeza hacia su derecha. Se encuentra con un vacío verde y plano, la continuación del edredón de lana que lo ha cobijado por décadas. Recuerda de pronto que ese lado de la cama lleva vacío algún tiempo. A veces olvida que su esposa está muerta, le sucede sobre todo por la mañana.

Cada vez que abre los ojos tiene que revisitar los últimos eventos de su vida para contextualizarse. Rogelio empieza por lo más obvio, el inventario de las articulaciones que duelen: la espalda, el cuello, la cadera un poco del lado izquierdo. Después se pregunta por el trabajo, por el paradero de sus hijas, eventualmente recuerda el entierro de Ofelia. Evoca el evento. Le pareció excesiva la ceremonia pero a él nadie le preguntó nada. Sus hijas se encargaron de todo porque habían decidido que su padre no tendría cabeza para otra cosa. Parecía como si quienes se estuvieran quedando ciegas fueran ellas, que no notaban que él no había muerto. Fueron a enterrar a su esposa vestida con un vestido que ella detestaba, se lo había regalado su hija menor en un cumpleaños. Ofelia sentía que era exagerado, *barroco*, llegó a comentárselo. Por eso lo había refundido en un rincón del armario hasta el día en que se le ocurrió morirse. Hasta el día en que la hija menor concluyó que, de entre todos los vestidos en los que se sentía cómoda su madre, debía llevarse precisamente ese a la tumba.

Todavía no es tiempo de ponerme los lentes, se dice Rogelio y acaricia la almohada de Ofelia, ha perdido el dejo a aceite y avena que ella le impregnaba a todas las cosas. Rogelio no sabe si el olor simplemente se desvaneció o si fue él quien olvidó a qué olía su mujer. La olvida por partes, como si la memoria fuera una película a la que el tiempo le censurara tomas furtivamente hasta borrar escenas enteras. Ha perdido la capacidad de reproducir la voz de Ofelia en su cabeza, no recuerda a qué sabía su sexo y confunde con frecuencia el color exacto de sus ojos. Las manchas negras del techo se escurren hacia las paredes.

Una idea ridícula lo asalta: tal vez dejó de ver los contornos que hay fuera para verse por dentro. Apenas lo considera ríe, se siente estúpido. Cree que se está volviendo un viejo sentimentaloide. Decide que es tiempo de levantarse y extiende la misma mano con la que apagó la alarma del despertador hacia el buró. Va en busca de los lentes. Su mano no encuentra nada, palpa la superficie del mueble pero no halla nada. Maldice. Se contextualiza. Repasa las actividades del día anterior. Imposible hacerlo. Todos los días son iguales, todos los días son el mismo. Regresa. A las ocho de la noche cenó pan dulce y un vaso de agua porque se acabó la leche. Después prendió la tele. Vio una película en blanco y negro en el canal que retransmite todas las que estrenaron cuando era joven, cuando en el cine exhibían una o dos cintas, y no lo sobresaturaban de basura como ahora.

¿Y de los lentes? De eso no recuerda nada. Podría ponerse de pie y abrirse paso entre los muebles y llegar al teléfono. ¿A quién llamarle? Si le habla a la mayor no recibirá más que sermones, sugerencias que suenan a órdenes. La menor se mostrará angustiada pero no tanto como para visitarlo con más frecuencia o hablarle de su vida, del tipo con el que vive o de las drogas que consume. No, Rogelio no necesita una cuidadora y sí, puede limpiarse el culo solo. Le sorprende que lo traten como a un niño. Tan imbécil no podía ser, después de todo, sacó a una familia adelante y se partió el alma trabajando sesenta años. Pero a ellas se les olvida. Olvidan que su padre fue quien les enseñó a lidiar con el mundo. Ni hablar, eso sucede.

Rogelio decide no llamar a nadie. Considera que conoce bien cada detalle de su casa. Se dice que puede hacer su vida como si no pasara nada aunque no pueda ver ni el contorno de sus dedos a unos centímetros de sus ojos. Al carajo los lentes.

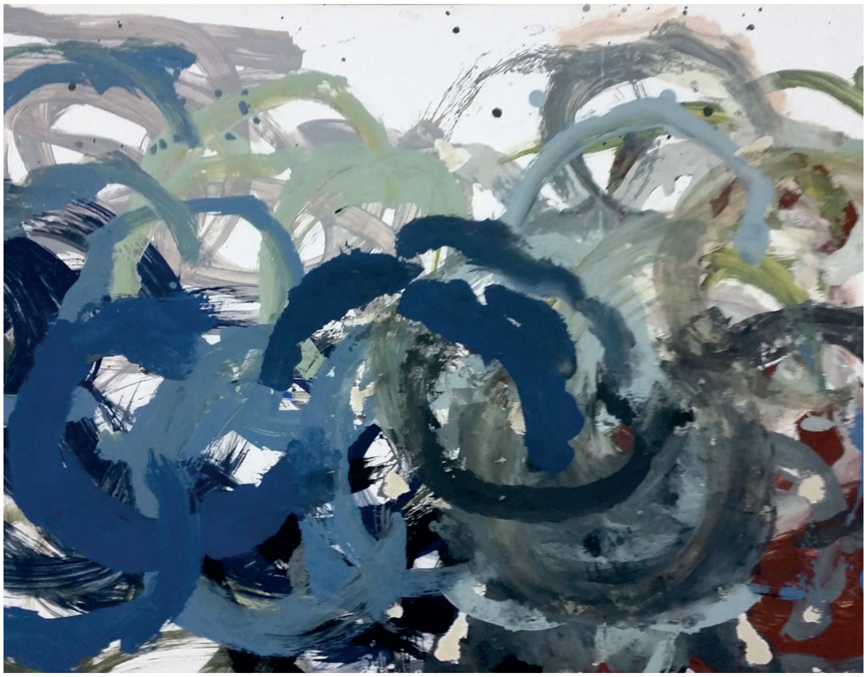
Lo primero es el café. Llega a la cocina con torpeza. Inventario: un esquinazo en la cadera con el comedor y un golpe en el empeine del pie derecho con el filo de la puerta, éste duele como si su extremidad estuviera en llamas. No acierta a presionar el botón de *On* en la cafetera, ¿es esa la cafetera? Esto no va a modificar mi vida, afirma en voz alta para ganar confianza. Luego, para probarse autosuficiente, saca algo obvio, una olla grande que apesta a todos los caldos que una vez cocinó, la pone a llenarse debajo del grifo. Espera mientras escucha correr el agua. Siente de súbito muchas ganas de ir al baño. Piensa en el trayecto que ha de recorrer para llegar a su meta: la puerta, el comedor, el sillón, otra puerta. Se asoma al corredor para evaluar la dificultad de la empresa. Sus muebles son trampas, bestias hambrientas y escondidas que se revelan sólo bajo el velo macular de sus ojos. No vale la pena, puede aguantarse, no es un niño.

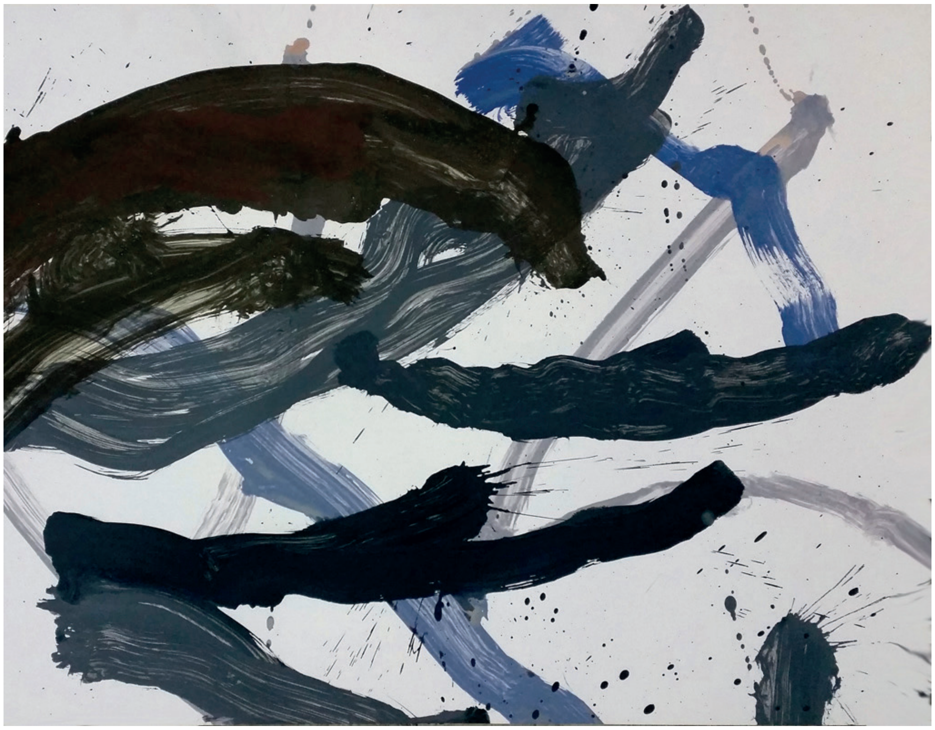
El empeine le sigue doliendo, baja la vista y atisba una mancha roja que se extiende con densidad por sus calcetines. Localiza los cerillos en el cajón de siempre, prende uno y una imagen lo asalta: mece una luciérnaga entre las manos. Olvida la incandescencia y se quema los dedos. Maldice. Toma otra cerilla, esta vez prende el fuego de la estufa y pone a hervir el agua. Una sensación punzante debajo del estómago le recuerda que tiene que orinar. Pero él puede aguantarse. El agua burbujea, siente las ondas de vapor. Orinar. Rogelio gira la perilla de la estufa. Sabe que no podrá llegar ileso al baño pero no va a mearse en los pantalones. Agarra a tientas un paño para manipular la olla pero no acierta a tomar la agarradera. Da un manotazo desesperado, instintivo, y ve caer el agua humeante sobre su cuerpo. Aturdido, Rogelio sigue con la mirada aquella sombra que cubre su cuerpo, un dolor abrasador desciende por su estómago, alcanza sus testículos y se escurre entre sus muslos. Antes de desmayarse Rogelio ve animales en la cocina, una jirafa en miniatura donde estaba una silla y una serpiente plateada en lugar del grifo. Rogelio es de esos niños a los que les gustaba encontrarle forma a las nubes. Por fin está acompañado. Se calma y siente sobre la carne quemada un alivio fétido que moja, aún más, sus pantalones.

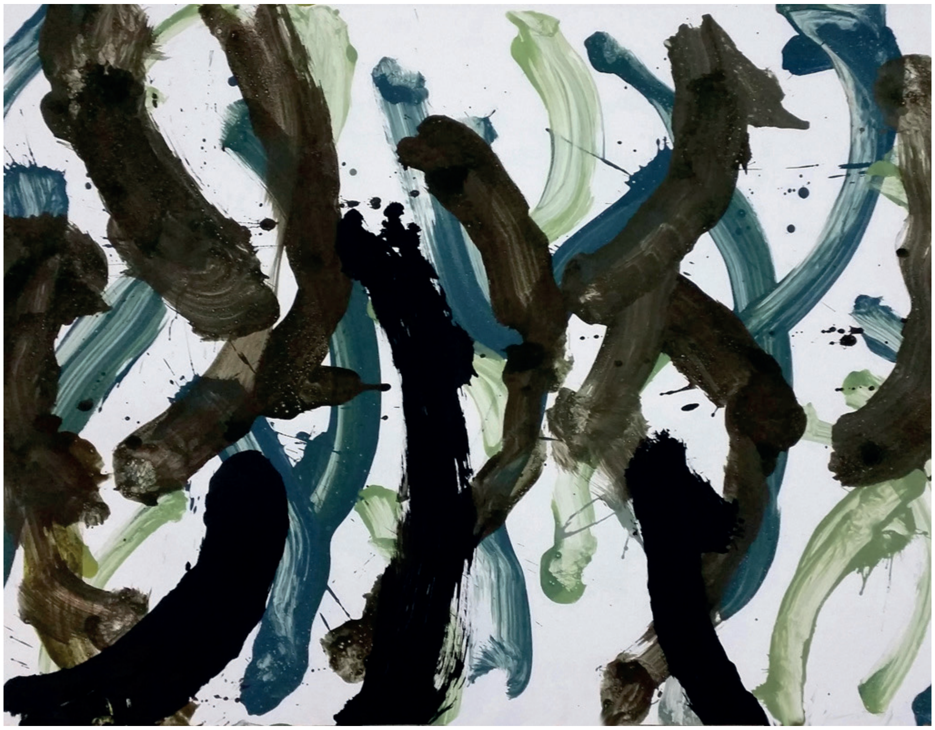
Urperatxe / Naufragio

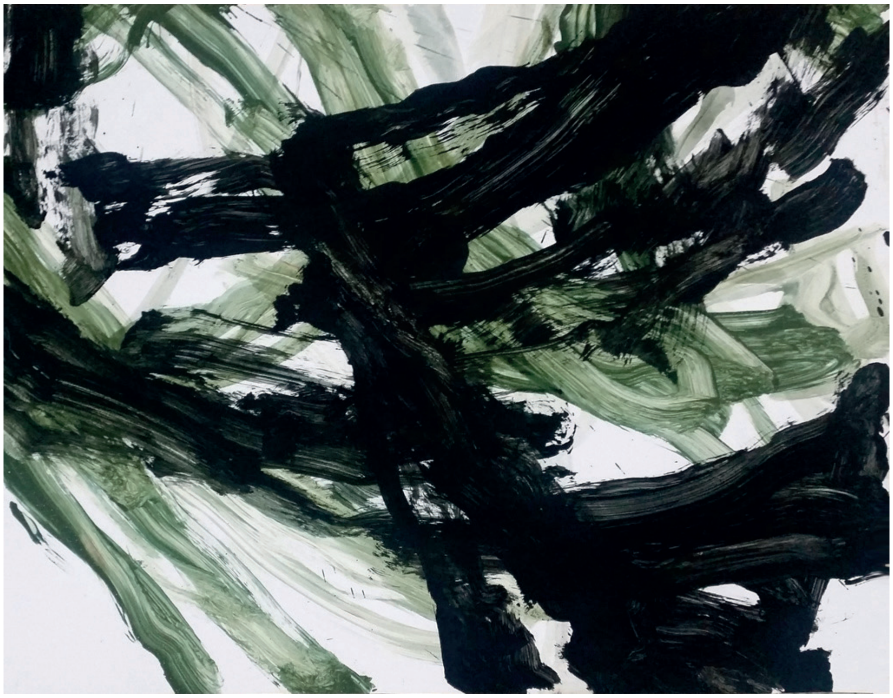
Acrílico sobre papel. 80 x 120 cm., 2016.

José Zugasti









Cuco / Cucote

Pablo Flores

Pasada esa loma, los taladros cometierra empiezan a perforar. Un enjambre fosforescente en una forma de puño dispersándose por un momento para volver al mismo punto. *Un enorme hueco queda atrás, ahí cabe lo que quieras imaginarte, nunca un tapón, para eso está la basura.* Sus puntas giran en espiral abriéndose camino por toda la montaña, dejándola hueca: sin médula, ni espina. Se abren paso hasta acá con un bramido sacudiendo la tierra. *Chupándose a los aldeanos y a sus casas*, *se lame la cara y luego te escupe* …tierra nada más que tierra súper blanda a punto de ... *podríamos haber hecho algo, en otra situación y con otra tecnología Tocó porque tocó*. Pero ya nada. *Aquí te pongo una marquita para cuando tu vengas veas donde estuve y …* La luz primero y luego va el sonidito*, está sonando la alarma de nuevo, suenan por todo esas pendejadas, pero de nuevo uno nunca sabe. Así que me asomo. ¡Ya no está! PIIIIP PIIIIIIIIIIPPPP PIU PIU PIU PIU PIU PIU, PGGGG PGGGGG PGGGGG WIUW WIUW WIUW WIUW. QUIUK QUIUK.* Tienen que avisar, sino cómo crees que caen del cielo. Si claro, te parecerá obvio. Quieren encontrar magma, que se mezcle con los fluidos terrenales. *¿Con los fluidos de tu hermana?* No escucho. Habla más fuerte. *Chiii, cuidaraste mamaverga, voy a pagar a unos negros que te violen, para ver si así ya caminas derechito.* ¿Qué? ¿Qué? *Sé que lo tienes. No te me hagas el cojudo. Tiene el mismo sonidito que el mío. Lo escucho de fondo.* Eres patético. Todos tienen el mismo sonido. *Puto, entonces no tienes derecho a llamarme si no lo has encontrado.* Ya empezaste. Si vos llamaste… Cabrón. (*Ehh dijo una mala palabra. ¡LICEN!)* Ahorita no puedo hablar, ya te llamo más tarde. *Chiii, irás por la sombrita transexual. Pagarás lo que debes.* No puedo ahora. PIIIIIIPPPPP. El lapso del segundo que cortamos quedó guardado en la memoria de esos conductos de la red que todos imaginamos como circuitos laser o como un recorrido por dentro del ordenador y sus soldaduras de cobre. El número marcado no se encuentra en este momento, deje su mensaje después del tono: Y usted qué hace Jiménez. *Siempre está en otro planeta este man.* ¿Qué es lo que tiene entre las manos? ¡Jiménez! Por favor responda. ¿Qué hace Jiménez?

#BASURA. BASURA. BASURA. BASURA. BASURA. BASURITA BASURRÓN. BASURITA DULCE AMOR. BASURITA BABY NA MÁS. NADA MÁS QUE BASURA. RELLENITO TODO DE BASURA. BÓTALA EN SU LUGAR. BÓTALA EN EL BASURERO BASURA DALE MÁS. DALE MÁS DURO BASURA. AL FONDO CABE MÁS. PON TODO- TODO, TODO EN SU TODITO. EN EL VERTEDERO: LA MONTAÑITA QUE CRECIÓ DE UN DÍA PARA OTRO HASTA LLEGAR EL CIELO Y LE PUSISTE UN PUNTITO DE FRUTA TROPICAL SOBRE LA PUNTA. ## SE ACUMULÓ. SE ACUMULÓ. SE ACUMULÓ SE ACUMULÓ Y NO PUEDES HACER NADA. PARA QUE NO TE PREMIEN SI LA RASPADITA TE MUESTRA.

ACUMULASTE. ESO, RÁSPALA, QUÍTALE EL POLVITO PLOMO QUE ACABARÁ QUIÉN SABE DÓNDE. SCUMBAG. NI VERGA. A MI NO ME VENGAS CON ESO ¿YA RECOGISTE TODO? FUNDA O BOLSA DE BASURITA. COMO QUIERAS LLAMARLA. BASURITA CARNADA, BASURA EN TU OJO LITERAL BASURA LITERAL EN EL OJO DE ALGUIEN FROTÁNDOSE EL OJO HASTA TU INTERVENIR. ¿EN SERIO LE DIRÍAS QUE PARE? ESTA OBRA EN CONJUNTO ES JASHTAG #BASURA- LANZAR- RIÉGALO- TODO- CON-ELLA- OBRA. ¡AYYY LOCA! HAY QUE LLEGAR HASTA EL FONDO DE ESTE DESASTRE. Y NOS DIJERON POSIBILITA LA VERDAD DE CAMBIO. Y NOS DIJERON LOS RESIDUOS ERAN INNECESARIOS PARA DIGERIR. LOS DESPERDICIOS VAN EN….

A mí no me enseñaron a mamar en reversa. A vos tampoco.

EL CUCO SE ESCONDÍA DETRÁS DE LA PUERTA

YA NO SÉ DÓNDE ANDARÁ.

29
Oblonda lirain marrubiduna...
irrifar liliak,
mintzaera harroa,
eta zukus betea.

Gauerdian,
herriberan,
ilazki faltzuen berriketetan,
…

92 (27.03.2016)

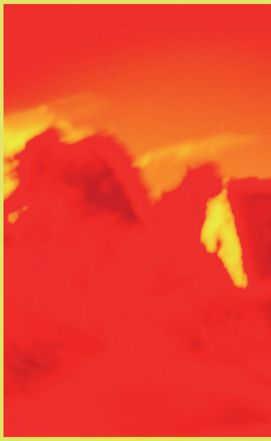
Egun eta gauen zurtoin bera,
uresta dezala hain zabal Aunitz,
hain luze eta heze,
den iturri luzea.

Guregana,
zurengana...

zuenganako lehendiko korronte oparo eta lasaia,
bedeinka dezaka Marik,
edo Tártalok...

bedeinka dezala inork,
beharrik ez baitago,
Aitzur-aitzpeko lanak,
intxizu dira nahiko.

Eurek,
Aitzur-aitzpeko lanek,
izango dira ur,
izango dira larri dabilen oroi berria,
begietan sastrakak…
izango dira.

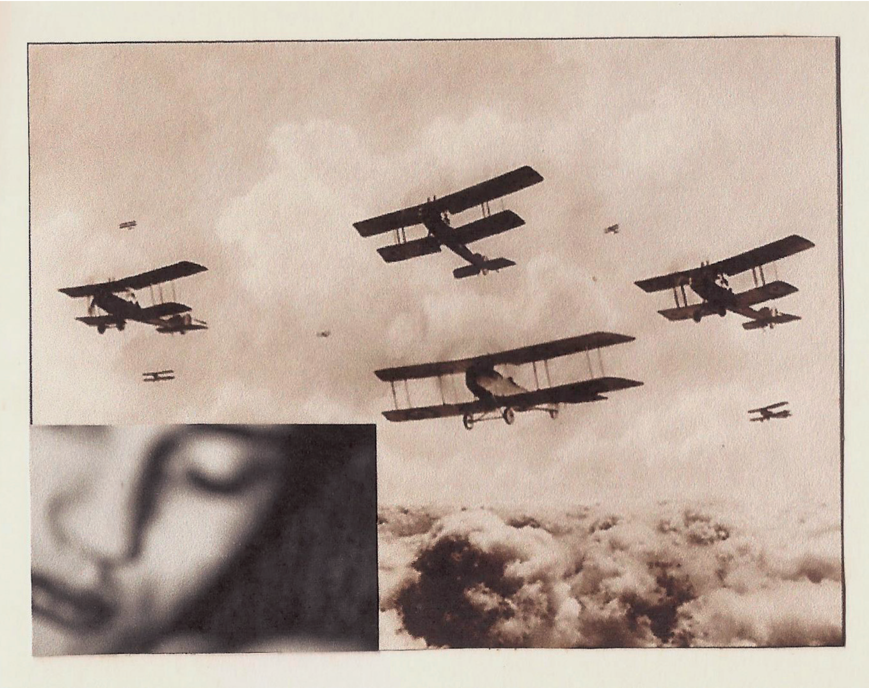


103 (27/04/2016)
Ene jaun haundi gorena,
ene txuritasun aske gordiña,
marroi verdea izan leikena,
edo lauki zuzena…

¿Nork daki zure barnaldeko izena?

Izan zaitez gorena,
izan...
ezin bestestela,
dohainbete,
humila…

eta zeurea.



De Iker para Antonio (2011- 2012).

Textos utilizados en acciones

ANTONIO FLORES VALCÁRCEL

1:
Ayer escuché a una madre decirle a su pequeño: “Hijo aprende a jugar solo”.
Esa frase es como despertar al niño de una hostia, es decirle:

-Hijo te tuve por el egoísmo de mis células, de mi razonamiento.
Ahora quiero que sepas que desde bebé te hemos cuidado, querido y mimado como si tú fueras el ser más especial del mundo y te hemos hecho creer que esto sería para siempre, que SIEMPRE habría gente a tu lado, que SIEMPRE alguien te querría. Pues es mentira. Por muchas personas que acaricies o te acaricien, por mucho que folles, por mucha gente que golpees o te golpee, por muchos que se pongan a tu lado por tu dinero, por tu simpatía, por tu coño, por muchas fiestas a las que vayas y bailes y bebas o tomes pastillas o esnifes cocaína. Aunque tengas una pareja y os fundáis en abrazos eternos y folléis como si fuerais uno, aunque tengas hijos que serán como una expansión de ti.
Pues estás solo.

Es decirle,

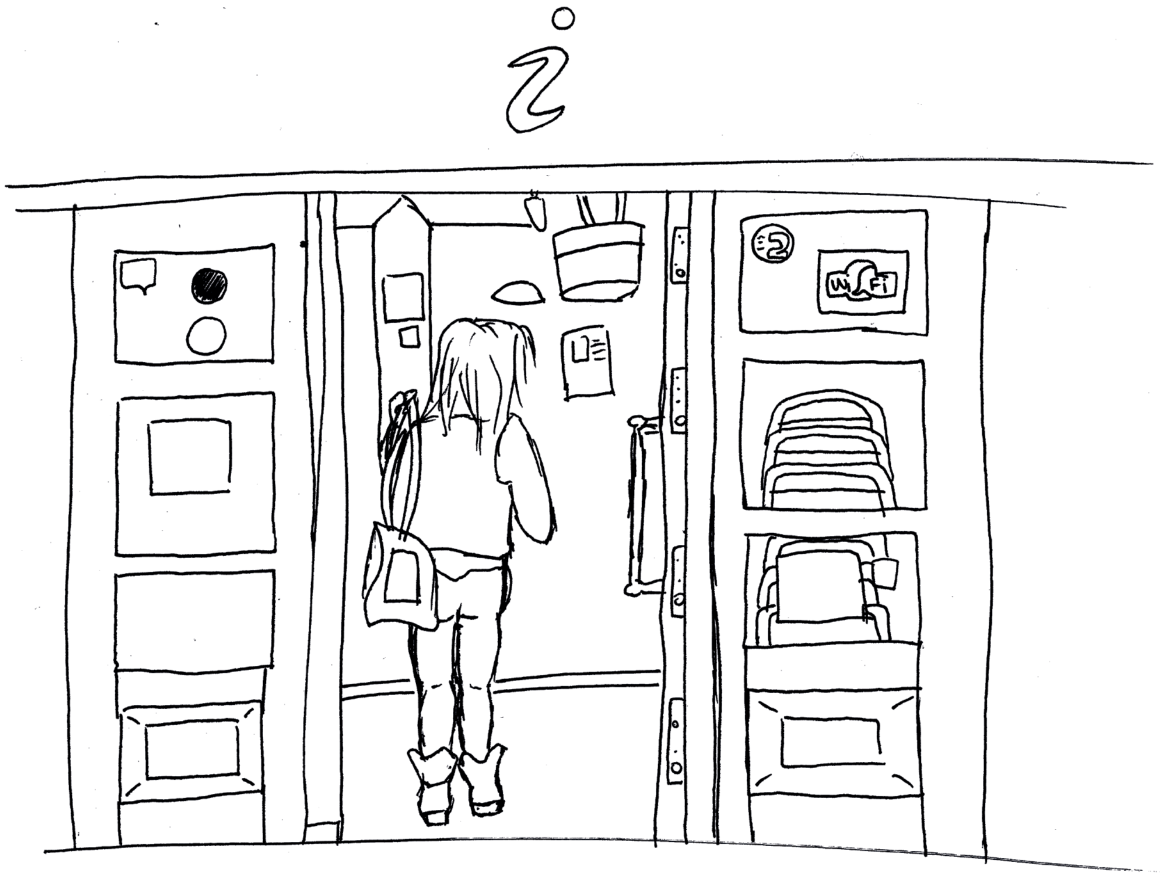
Estás solo.

2:
19/07/11
Lo que viene siendo llegar tarde.
Llegar tarde a los 40 sin ningún tipo de propiedad: casa, vehículo o similares;
sin pareja, ni hijos, ni suegra, ni cuñado.
Esto quiere decir llegar tarde a hacer dinero.
Llegar a un país sin saber el idioma.
Llegar a su vida después de una relación donde te dejaste putear, joder y anular por el otro, y ahora no quieres dar nada.
Llegar tarde a darme cuenta de que solo, sin nadie que realmente te apoye, te ayude, te empuje, se llega a pocos lugares.
Llegar a casa tarde y pillarte follando.
Llegar tarde a las becas.
Llegar tarde y perderme el gol que daba el campeonato.
Llegar tarde a la madurez.
Llegar tarde a los textos fundamentales para entender la posmodernidad cuando la posmodernidad ya está pasada.
Llegar tarde a los concursos.
Llegar tarde al autobús y perder la pasta.
Llegar tarde a lo que me apasiona.
Llegar tarde a la lucidez.
Nacer y llegar tarde a tu nacimiento.
Llegar tarde a todos lados.
Llegar tarde a tu vida.
Llegar tarde a tu pasión y verla pasar como cuando pierdes el tren o el metro que sale delante de tus narices si llegas tarde.
Llegar tarde a las revoluciones ya que cuando naciste todas estaban ya hechas.

Es como si todo ocurriera mientras tú gastas tu tiempo en cosas como buscar algo de dinero, una pareja interesante con la que irte de vez en cuando a la cama, una ocupación, salir por ahí, hacer la comida y lavar la ropa, en fin esas cosas que uno hace mientras las cosas pasan del otro lado.

Hitzen aterpea

Itu Banda



ESKERRAK BADUGUN NON GORDE

Eskerrak oskola dugun, eskerrak badugun non gorde.
Aski daukagu honekin,
ez dugu inolaz palazio zuririk behar.
Oskolean barraskiloek nola uzkurtzen eta luzatzen digutu gure besoak,
enborra eta hankak,
beti pasio mozkortzaile horrekin (ez kriantzagatik bakarrik)
uzkurtzen eta luzatzen dugu gure izatea bera.

Izaretan estu bildutako jaioberriak baikina,
neurri guztiak beharrezko dira balizko segurtasunagatik.

Eta gainerakoak ez dio ardura.
Ez digu ardura guri ere.

Ez dizugu hitz egin nahi gure zigarreten keaz eta poesiaz,
debekatuta dago hemen erretzea.
Itzali zigarreta sartu baino metro batzuk haratago,
ez iezazkiguzu begiak gorritu errefuxiatuei Indomenin bezala.
Gero esango dute poetak tristeak eta negartiak direla.

Baina gu -zorionez- ez gara ez errefuxiatuak eta ez poetak.

Ez dizugu hitz egin nahi kafe kikarez,
larrosen gorri ederraz
eta ez dizugu hitz egin nahi hipokresiaz.

Zintzo jokatuta, ez dakigu zer kontatu nahi dizugun ere.

Koaderno urduriak esku artean,
astean zehar zirriborratutakoekin lotsatuta batzuetan,
bakoitza bere oharrak hartzen orrialde bazterretan
eta egiteko duguna ez den gainontzeko guztiaz mingainak astintzen
(gero elkarri errieta egiteko, tira, egin dezagun zerbait).

Baina ze ederra den arriskua hain gertu sentitzea,
batez ere aterpean eta elkarrekin bagaude.
Besoak uzkurtzen eta luzatzen ditugun oskolean.

Eta gero beti dago norbait, berandu ailegatu dena.

Hormak gorriak, iraganean hil zirenen odol lehorrez tindaturik,
egurrak oker eta orroka zapalduak diren bakoitzean,
nagusiak eurak ere lehor xamarrak aukeran,
argi gutxi eta itzal gehiegi.

Oskolean bizitakoak sortzen digun hotzikarak luze irauten du,
eta lehen baino hobeto sentitzen gara.
Izan liteke sehaska bat,
batzuetan harresi bat ere bai.
Baina oskola dugu beti.

Eskerrak oskola dugun, eskerrak badugun non gorde.

Gu ere bat gatoz hau idatzi zuenarekin;
dena dago idatzita,
baina ez gure hitzekin.

AUDRE LORDE

LEIHOTIK BARRURA IKUSTEN DENAZ

Norbaitek kontatu zigun garai batean udaran zarauzko hondartza nola egoten zela bi solairuko espazio hau, lepo, goraino beteta, eta barran zerbait eskatzeko itxaron egin behar zela, asko. Egun, ostera, egurrezko atea zabaldu eta okasio gutxitan topatzen dugu beste inor. Egunaren eta orduaren arabera, egia. Dena dela, nabari da ez direla betiko garai onenak eta tristea irudi lezakeen arren gure zereginetarako ezin hobea da desertzio orokortu hori.

Alkoholismo generazionalaz gain bazkalosteko edo barau osteko txokolate pastelaren samurtasunak eta horma gorrietan zintzilikatutako koadro askotarikoen ikuspegiak ere erakartzen gaitu hona, kafe garestiegiaren pizkortasun promesarekin batera. Desertuko oasi batera sartzean bezala, momentuko lasaitasuna, lekuaren gozotasuna ate osteko hare-haize oldarkorrak mehatxatzen du. Eta gu, zapiak buruan, zazpikaleetan gaua noiz sartuko zain, presaka metroa eta autobusa eta trena hartu ahal izateko edo etxeko ate pisutsua bi eskuez bultzatu eta eskailera amaigabeak nekez igotzeko.

Hemen ere erlojuak agintzen du, baina itxuraz gainontzeko lekuetan baino hiru bider azkarrago mugitzen dira orratzak, eta eskumuturrak ziztatzen dizkigu denborak, eta hitzak ahotik zintzilik geratzen, eta gogoetak itsaso zabaleko zurrunbiloa bezala, galerna dira gure gogoan. Imajinatzen ditugu goiko solairuko edo erdialdean zuloa duen egurrezko mezzanine karratuko guk hala eskatu eta gogoz kontrara piztutako argi apalak itzaltzen eta lo hartzen dugu, astebeterako gutxienez, ametsetan egunereko bizitzari ekiten diogun bitartean.

Eta irakurriko diogu norbaiti hiriko taberna gayen listan topatu zuela gure txokoa, eta kaleak miatu ostean sartu zela abuztuan gainezka egoten omen den zulo mitologiko erdi hutsera. Eta benetan leku bikaina dela arratsalderoko patxadan etxean egindako tarta eta infusio biziez gozatzeko, edota gauez konpainia anitzean gin-tonic fresko batez zintzurra blaitzeko.

Guk berriz edan baino gehiago hitz egin nahi izaten dugula esan nahi genioke, mihi punta oraindik gozoaz itsutzen gaituela egunaren argi arrotzak kalera irtetean. Geure baitari hemendik kanpora mundurik ba ote den galdetzen diogula. Eta jakin nahiko du baten batek akaso ea zergatik diogun hau guztia aldatu nahi genukeela. Zergatik egiten ote dugun korrika ihes azkeneko trena galtzearen beldurraz, errailetan egunari orduak jateko ez bada. Eta erantzungo diogu geuk ere ez dakigula, baina ez dugula azalpenik behar.

18) [redacted] izatea
da gauza laburra,
[redacted] mantentzen
etzegok xamurra,
opizio orren jabeak
laixter joko dik lurra.

19) Kalte aundiak ditu
[redacted]
ibillaldi txar asko
ta gastu aundiak.
Ikusi egin bear dira
oien izerdiak,
merkeak ezin atera
[redacted]

20) Nere konsejua azkenik
entzun nai ba-dezu,
[redacted]

Minificciones

Paulina del Collado

Impedimentos para decir adiós

No eran los primeros que lo hacían pero se creían especiales de todas maneras. Sobre todo ella, que nunca lo había hecho, esta era la primera vez que se sentía tan cercana a alguien más y no podía concebir estar un segundo lejos. Él, de carácter acentuadamente dependiente, no podía concebir el mundo sin ella, ¿por qué tenían que separarse?, ¿por qué ahora?

Ella es la que dio el primer paso, literalmente hablando. Apretó las manos de él entre las suyas y lo besó en la frente. Apenas se alejó un par de metros, él se desplomó sobre el suelo y comenzó a llorar. Ella, que estaba aguantando las ganas de hacerlo, dio rienda suelta al llanto y se precipitó a abrazarlo. Esto era inhumano, la sociedad era injusta y las leyes de los hombres no podían ser más crueles. Era lo más triste que ambos habían padecido en sus respectivas vidas. Mientras ella enjugaba las lágrimas de él con un pañuelo, se acercó una mujer desconocida.

-Señora, sé que es difícil dejarlos, sobre todo el primer día de jardín de niños pero ya verá que se acostumbran.

La princesa Bitch

Rodrigo soñó que él era Mario y que debía rescatar a la recién secuestrada princesa Peach. Salió con su alma de fontanero a salvar a todo el Reino Champiñón. Se partió la madre en los siete mundos, peleó con miles de alimañas y comió hongos de poder hasta derrotar al malvado Bowser. El agotado héroe, movido por lo buena que estaba la princesa y las muchas veces que se había imaginado en su lecho, fue al encuentro de la damisela y la envolvió en un beso apasionado. No fue poca su sorpresa cuando ella, cegada por el placer, masculló: "¡Así, Luigi, sí!"

Mi abuela en el Missisipi

La última vez que la tuve cerca viajábamos en un barco de vapor de dos plantas, uno parecido a aquellos que surcan las aguas del río Missisipi en las adaptaciones cinematográficas de Huckleberry Finn. Yo sabía que ella nunca pisó el sureste de los Estados Unidos, sin embargo el jazz de fondo, el cuchicheo de una masa anónima que dejaba escapar de cuando en cuando palabras sueltas en inglés, la vestimenta de los otros. Quién sabe. Pudimos haber estado navegado el Aqueronte, el Amazonas hinchado de turistas o el mismo río Sena tras la liberación de París. Lo esencial es que conmigo viajaba ella.

La vi de reojo, yo estaba ocupada en otra cosa, pero supe que era una de las pasajeras. Tuve miedo de acercarme a preguntar si de verdad se trataba de ella, ¿y si no era quien yo pensaba?, ¿qué si era otra mujer con la misma postura, con el mismo embrollo dorado en el pelo y el mismo traje rojo con el que la habíamos incinerado? Recordé la historia de Orfeo en el Hades y me negué a ahuyentarla con mi curiosidad. Su presencia me trajo la imagen de un cervatillo asustadizo que se aproxima a un río para beber agua. Susurré una despedida, la que mejor pude, la única que tuve. Después me quedé mirándola por un largo rato, hasta que nos disolvió a las dos, por completo, ese universo que mi cabeza había creado.

No es tan complicado

Sé que la convivencia no es cosa fácil. Hay manías a las que puedo acostumbrarme: tus ronquidos por la noche, el impulso tacaño de comprar la peor marca de comida en el supermercado, tu empeño en hacer de mi lugar de descanso tu lugar de trabajo, tu obsesión por tocarme a todas horas, especialmente cuando tenemos visitas y, mi favorita, la cara de asco que pones cuando te traigo regalos, como el pequeño canario del otro día. No voy a decir mentiras: no te entiendo. Pensé que estábamos viviendo juntos para hacernos felices el uno al otro pero, tendrás que disculparme, a veces tu humanidad me resulta insoportable. De ahora en adelante si me ves dormida, no me toques, si me ves enojada, no te acerques, si quiero jugar, hazme caso. No es tan complicado hacer feliz a un gato.

Revista EGIAR Aldizkaria
Zkia. 0 - Nº 0 / 2016ko Ekaina - Junio 2016

© Mariana Unda, David Pavo Cuadrado, Israel Galván, Maria Regianni, Aitor Etxeberria, Iker Perez Goiri, Damaris Pan, Imanol Esperesate Azpiazu, Antonio Flores Valcárcel, Elena Aitzkoa, Beñat Krolem, Paulina del Collado, José Zugasti, Pablo Flores, Urtzi Canto, Itu Banda, Igor Rezola, Iñaki Elosua.

BANAKETA-PUNTUAK / PUNTOS DE DISTRIBUCIÓN

Fundación BILBAOARTE Fundazioa, OKELA Sormen Lantegia (Bilbao), Librería ANTI Liburudenda (Bilbao), Librería LAGUN Liburudenda (Donostia-San Sebastián), Espacio ZULOA Gunea (Vitoria-Gasteiz), Librería ARTEKA Liburudenda (Durango), Librería-Cantina KATAKRAK Liburudenda-Kantina (Iruña-Pamplona), Librería-Galería SWINTON & GRANT (Madrid), Librería EL MOLAR (Madrid), Librería LORING ART (Barcelona), Librería UN GATO EN BICICLETA (Sevilla), Libraría COUCEIRO (A Coruña y Santiago de Compostela), Librería UNIVERSITAS (Badajoz), Librería SAN FRANCISCO (Mérida).

ESKERRAK / AGRADECIMIENTOS

Kolaboratzaileak eta partehartzaileak / Colaboradores y participantes.
Xabier Laka, Xabier Azkarraga, Gráficas Alzate Grafikak, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Borja González Riera, Francisco Algarín Navarro, Natxo Rodríguez, Clara Elizondo, José Jurado, José David Romero Martín, .
OKELA, ANTI, LAGUN, ZULOA, ARTEKA, KATAKRAK, SWINTON & GRANT, EL MOLAR, LORING ART, UN GATO EN BICICLETA, COUCEIRO, UNIVERSITAS, SAN FRANCISCO.
Fundación BilbaoArte Fundazioa, BBK, Juan Zapater, Aitor Arakistain, Departamento de Nuevas Tecnologías BilbaoArte Teknologia Berrien Departamentua.

Aldizkari honen 500 ale imprimatu dira / Se han impreso 500 ejemplares de esta revista.

O. alea · ekaina · junio · 2016

Mariana Unda · David Pavo Cuadrado · Aitor Etxeberria
Iker Perez Goiri · Damaris Pan · Imanol Esperesate Azpiazu
Antonio Flores Valcárcel · Elena Aitzkoa · Beñat Krolem
Paulina del Collado · José Zugasti · Pablo Flores · Urtzi Canto
Itu Banda · Igor Rezola.

BilbaoArte
Bilbao
UDALA
AYUNTAMIENTO
bbk